



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CULTURA, PROCESOS IDENTITARIOS, ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA EN
AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

**LA IMAGEN DIALÉCTICA: POÉTICAS E HISTORIAS DEL TERCER CINE.
ENTRE LA DIALÉCTICA, LA HISTORIA Y LOS HUMANISMOS.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

ALDO MARTÍN LIMÓN SANTIAGO

DIRECTOR DE TESIS:

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS-UNAM

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., enero 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

“Compañeros poetas
tomando en cuenta los últimos sucesos
en la poesía, quisiera preguntar...”

Silvio Rodríguez

AGRADECIMIENTOS

A todos los pueblos latinoamericanos, que viven en carne propia el yugo, la dominación.

Y aun a contracorriente, viven y gozan. A todos ellos dedico este trabajo.

Mi más profundo agradecimiento a mis padres, por el apoyo, la formación y el amor brindados. Sin ellos, este trabajo sería impensable. A mi hermano Óscar por la retroalimentación diaria y compartir el orgullo universitario. A Diana, mi amor, por todo el apoyo. Por el amor y los momentos compartidos, dichosos. La comprensión y el crecimiento juntos. Por estar a mi lado como compañera en las luchas cotidianas. A todos los integrantes de mi familia que me han brindado su apoyo en este camino.

A mis compañeros de maestría, con quienes compartí un espacio invaluable. Las charlas y el discernimiento. A Carlos por las largas discusiones y la fraternidad brindada, Juan Martín por todo el apoyo dado, Emmanuel, Jesús, Rodolfo... Y cada uno de los compañeros con quienes compartí más que un aula. A mis amigos en general.

Al Dr. Miguel Ángel Esquivel por su apoyo siempre incondicional y la confianza en este trabajo. Mi más profundo agradecimiento por guiarme en todo el proceso. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca brindada durante la maestría. Al proyecto PAPIIT: “Poder y contrapoder. Análisis sobre las caracterizaciones sobre lo humano en el ámbito de la filosofía política” (IN402119) dirigido por el Dr. Roberto Mora, por permitirme participar en él.

Al Dr. Javier Campo por recibirme en Argentina y brindarme todo el apoyo para la investigación. A los investigadores y realizadores: Rolando López, Mariano Mestman, Silvana Flores, Marine Nicola, Adrián Mouyo. A la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN); Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe (ISCAA); Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); a la biblioteca de la Universidad del Cine de Buenos Aires, a todos por recibirme con las puertas abiertas. Al personal de estas instituciones que realiza un trabajo invaluable, por su recepción tan cálida y proporcionarme material de archivo tan valioso para este trabajo.

A CUDEC, porque mis alumnos, aun sin saberlo me han enseñado más de lo que imaginan.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

LA IMAGEN DIALÉCTICA: POÉTICAS E HISTORIAS DEL TERCER CINE.

ENTRE LA DIALÉCTICA, LA HISTORIA Y LOS HUMANISMOS.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
1. LA IMAGEN DIALÉCTICA EN LA FORMA CINEMATOGRAFICA	11
1.1 Poética materialista. De la mimesis a la verosimilitud.....	11
1.2 El cine como ideologema. Mercancía e ideología.....	16
1.3 La imagen poética.	22
1.4 La imagen dialéctica.....	28
2. LAS POÉTICAS INAUGURALES DEL TERCER CINE.....	34
2.1 Viaje a la semilla.....	34
2.2 Del Instituto de Cinematografía a la Escuela Documental de Santa Fe	38
2.3 Teoría y praxis: de los documentos a los manifiestos.	45
2.4 El <i>Mégano</i> como ejercicio cinematográfico.....	58
3. EL TERCER CINE O LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DEL SUBDESARROLLO.	63
3.1 El cine imperfecto de Julio García Espinosa.....	63
3.2 <i>Ciclón y Now!</i> : el corto documental en Santiago Álvarez	70
3.3 La semilla germina	82
3.4 De la mimesis al distanciamiento. <i>Dialéctica del espectador</i>	84
3.5 <i>Memorias del Subdesarrollo</i>	91
3.6 El <i>Tercer Cine</i> : condensación de poéticas.	97
3.7 Cuba y Argentina: una historia cruzada del Tercer Cine.	99
3.8 <i>La hora de los hornos</i> como imagen dialéctica.....	101
3.9 El film acto.....	106
A MANERA DE CONCLUSIÓN.....	109
BIBLIOGRAFÍA.....	113
FILMOGRAFÍA	117

INTRODUCCIÓN

La revolución estética en Cuba fue un proceso aparejado a la Revolución de 1959. Las transformaciones de orden estético fueron encauzadas por un proceso que permitió un cambio estructural en el orden económico y político. Con ello se daría una ruptura radical en una dinámica de profunda raíz cultural, compuesta desde el proceso de transculturación, germen de la diversidad que sintetiza la *cubaneidad*. La incidencia de la revolución política en una dimensión estética fue inherente al proceso de transformaciones que sufrió la isla con el ascenso de las fuerzas revolucionarias. La plena conciencia de que el proceso revolucionario tendría que ir más allá de una vuelta radical a la estructura económico-política.

El problema estético se muestra así, como el despliegue de la forma política en tanto reproducción de lo social. Pensar la revolución exclusivamente desde su forma política, y no desde su *politicidad*, impediría observar toda la complejidad y potencialidades que abrió estrepitosamente. No sólo había que transformar la sociedad en su estructura económico-política; además, debía atravesarse el proceso de reproducción de lo social. La transformación tendría que ser radical y en todas sus dimensiones. El hombre nuevo cubano, imaginado por el *Che* como subjetividad revolucionaria, debía fundarse no sólo en principios políticos; sino en el trastocamiento de la sensibilidad que debía acompañar una revolución. Postrarse a contracorriente del sustento ideológico consignado a las formas sensibles que se ejecutaban desde el imperialismo como un proceso continuo de enajenación del trabajo y la vida misma.

El énfasis en las formas de despliegue de una revolución que transformó con gran elocuencia y vitalidad las condiciones de reproducción social, fuese desde el ámbito cultural, artístico y estético; no fue en este caso una mera arbitrariedad. El problema de los vehículos ideológicos protagonizó, durante la Guerra Fría, encarnizados debates en torno a las formas estéticas y sus posibilidades.

En lo que respecta a la relevancia política no sólo del arte; sino de la estética y la cultura en general: ¿qué incidencia tienen arte y estética en los procesos revolucionarios, y cuál es su función en estos sinuosos caminos de construcción social?

La potencia de una radical transformación vendría acompañada de una nueva sensibilidad y una nueva racionalidad. De allí que la pregunta de esa coyuntura pueda ser formulada con cierta malicia anacrónica. ¿Cómo se construiría esa nueva sociedad basada en otros principios de reproducción de lo social? Una de las respuestas se encontró en la forma cinematográfica.

Es sintomático que las fuerzas revolucionarias a escasos días de haber entrado triunfantes el 1 de Enero de 1959 erigieran un instituto que buscaría reproducir la idea del hombre nuevo como problema desde la estética. Se fundó así el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC), que tenía entre sus fines ser el móvil ideológico de la revolución. Sin embargo, esta aparente función manifiesta como vehículo ideológico, no fue en desmedro de las potencialidades de su función latente. El cine cubano explotó de gran forma los recursos expresivos que encontró al alcance.

La influencia del instituto fue tal que la interlocución con otras latitudes fue inminente. Las especificidades de la Cuba revolucionara fueron motor de una transformación en la producción y concepción del cine en América Latina. Lo cual no significa que se haya realizado una apología del ICAIC por parte de los cineastas participantes y de los grupos que tuvieron a bien, una idea de cine más allá de su fundamento como producto de consumo o espectáculo. El cine vino a componer una forma de significar a la revolución. Más allá de la “burocratización” del cine cubano, el impulso venido desde el aparato de Estado le brindó la capacidad de un despliegue creativo y poético sustancial. Se buscó a través del instituto condensar para sí la problemática del arte, la ideología, la propaganda, etc.

Si el cine había sido el gran aparato ideológico de *Hollywood*, ¿podría ser el aparato ideológico de la revolución? Esta pregunta más que generar respuestas, abría nuevas interrogantes. El cine como un medio de masas podía llevar una concepción revolucionaria que generara una conciencia de la situación del mundo actual de aquellos años. El comandante Fidel Castro en un comunicado del día 24 de marzo de 1959 –firmado además por Manuel Urrutia Lleo y Armando Hart– fundaba el instituto que sería el brazo reproductor de la ideología revolucionaria, pero que a la vez no se estancaría en ese lugar común; además condensaría, más adelante, un mar de posibilidades culturales, artísticas, políticas y estéticas. Se fundaba los cimientos de un semillero de expresiones que en estética, formularon problemáticas, afirmaciones y cuestionamientos.

El ICAIC fue más allá de convertirse en un mecanismo de divulgación del credo revolucionario; sino que ponía en tensión las relaciones sociales de un proceso en constante transformación que se hacía extensivo al cine y las artes en general. Fue la proyección de una realidad tensada que amenazaba con reventar en la pugna de las fuerzas. Con el ICAIC se dio una interlocución entre cineastas no sólo de América Latina, sino más allá de las fronteras regionales. Los cruces trajeron concurrencias y desavenencias, y a pesar de esto, o por esto mismo, permitieron generar una red de relaciones que generaron profundos debates teóricos, no sólo en cuanto a la realización cinematográfica; sino en consecuencia, por la imperiosa necesidad de pensar una revolución profunda desde las formas artísticas y estéticas.

Uno de los anclajes de interlocución fue el denominado *Tercer Cine* desde Argentina. Si bien los matices en cuanto a lo que se denominó *Tercer Cine* están fundamentados en las poéticas y los planteamientos teóricos del grupo Cine Liberación, hay puntos comunes que unieron una tentativa por pensar una unidad regional de cara a los procesos hegemónicos de producción cinematográfica.

Así el título de esta tesis revela dos problemáticas intrínsecas. Por una parte, lo ocurrido estéticamente en Cuba después de la revolución de 1959; y por otra, la articulación teórica en torno al *Tercer Cine* en Argentina. Dos momentos que se imbrican en las correspondencias existentes entre la isla y el cono Sur, a partir de las poéticas que vienen a conformar parte de lo que se denominaría más tarde como “Nuevo Cine Latinoamericano”.

Requiere un énfasis anotar que las relaciones existentes no fueron orgánicas. La interacción entre ambos países, incluso entre poéticas distintas en el mismo país, eran en ocasiones divergentes; pero confluían en la misma inflexión: la denuncia de la dependencia en los procesos artísticos y culturales en América Latina.

Es ésta la tesis central que permea la relación de ambos procesos. Los lugares de enunciación geográficamente diversos convergen en un punto nodal. El cine muestra de forma particular las contradicciones de una división internacional del trabajo, donde América Latina tiene un rol estratégico en el marco de una industria cultural hegemónica. Esta evidencia se muestra de múltiples maneras en la realización cinematográfica, pues a diferencia de otras artes, el cine constató de una manera radical la presencia del ciclo de reproducción económica en la

esfera cultural: producción-distribución-consumo.¹ El doble carácter del cine como mercancía valor y valor de uso, lo condenó a una situación contradictoria, y por ende dialéctica.

Acotar que la realización cinematográfica tuvo como núcleo en ciertas poéticas –tanto en Cuba como en Argentina– la denuncia del papel dependiente, extensivo a la problemática cultural, es en todo caso sólo el momento de arranque hacia las especificidades presentes en cada proceso. Surgieron como una respuesta radical a las formas de la dependencia cultural; sin menoscabo de su profundidad como experiencia estética que ha perdurado en el tiempo.

Afirmamos que como experiencia artística y estética, el cine latinoamericano potenció una postura contra-hegemónica frente a la industria cultural, que requería de un lenguaje cinematográfico también contra-hegemónico. La propuesta estética de un *Tercer Cine* demarcó ese campo de acción desde sus posibilidades y potencialidades. Donde lo que gira como común es reconocer la fluidez creativa de cara a la coerción venida de las precariedades materiales de producción, definidas dentro de un mismo rol exclusivo para los países tercermundistas. No fue lo mismo la transformación de la forma cinematográfica en una coyuntura de triunfo revolucionario, que en la clandestinidad de la dictadura.

La definición de *Tercer Cine* tiene una demarcación específica. La propuesta es desarrollada por el grupo Cine Liberación (Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo). Es retomada como propuesta para remarcar el punto de arranque de ciertas poéticas, como definición desde donde apuntar la composición cinematográfica del “Tercer Mundo”. No hay que perder de vista que en el caso cubano la propuesta estética fue formulada desde sus propias contingencias. Por lo que la tentativa de hablar de un *Tercer Cine* para referir diferentes poéticas, tanto del cine cubano como argentino, es sólo un recurso conceptual para dar cuenta de una categoría que denuncia la dependencia no como casualidad, sí como fundamento del desarrollo de los países primermundistas, y por tanto, sustento del imperialismo.

La pretensión no es homogeneizar los procesos ya mencionados en pro de una única categoría que englobe las diversas poéticas y sus instrumentaciones, tanto teóricas como formales de

¹ Para explicitar el problema de la reproductibilidad del cine. Véase Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Estética y política*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

creación. Existe una necesidad por venir a nombrar y a componer dichos procesos desde sus propias posturas, pues su riqueza no comienza ni termina en el film mismo; aunque no se agota tampoco de forma extrínseca. Es necesario partir de las poéticas de cada grupo o realizador, según sea el caso, para poder tener en cuenta los rasgos distintivos y los puntos donde estas formulaciones se acercaron en pos de combatir una misma problemática.

Puntualizar las características del caso cubano y el argentino para poder confeccionar una visión de las poéticas desde una genealogía teórica definida. Enmarcar los procesos que trajo consigo, una revolución estética en Cuba, y su profunda influencia en América Latina, y en específico la correlación con Argentina.

Nuestro planteamiento gira en torno a las experiencias cinematográficas y toda la dimensión estética que estas desplegaron en estos países. Por lo que debe anotarse que no es de nuestro interés realizar una historia de la cinematografía en Cuba y Argentina; ni realizar un estudio “formalista” de los films de ambos países. Si bien, existe una vasta bibliografía (tanto canónica como nuevas revisiones) en torno a lo que se ha denominado Nuevo Cine Latinoamericano; nuestra mira apunta a la dimensión estética que se compone a partir de enunciar las especificidades de cada grupo o realizador al cual aludiremos.

Concretar un análisis de dichas características –que no reduzca el film a una serie de elementos técnicos– requiere de otras instancias de análisis y crítica. En este sentido es que la *imagen dialéctica* esbozada como categoría por Walter Benjamin fundamentaría no una historia del cine; sino un cine en la historia de América Latina. Con una particularidad sustancial: partir de la historia como fundamento de los procesos artísticos. Esto develaría el carácter mercantil de la forma cinematográfica, además de su forma espectral. La fantasmagoría a la que el arte ha quedado relegado en su carácter mercantil. Nuestro interés está en marcar esa función del cine desde sus posibilidades semióticas dentro de un co-texto específico: el uso ideológico del cine para América Latina en el seno de la Guerra Fría.

La *imagen dialéctica* esbozada en la producción teórica de Benjamin, abre un horizonte de comprensión de las formas estéticas. Esta lectura de Benjamin devela una construcción no sólo perceptiva de la imagen; sino teórica, necesaria de ser llevada a concepto. El concepto necesita del signo para su comprensión; pero éste no se limita a ser una representación visual objetiva, ni tampoco atraviesa un mero canal subjetivo de percepción. La *imagen dialéctica*

se encontraría en tensión entre lo perceptivo meramente subjetivo, y la realidad “objetiva”. *Las tesis sobre el concepto de historia* no serían otra cosa que la construcción de una imagen que potencia la “imagen de la realidad”. El *ángel de la historia* condensa en sí mismo una cantidad inabarcable de hechos y circunstancias históricas, que adquieren la posibilidad de ser enunciadas en la imagen-concepto que da cuenta del vendaval que deja a su paso la tormenta llamada progreso, a partir del signo visual *ángelus novus*. La tensión que encubre esta “imagen-conceptual” es la historia misma, que relampaguea en un instante cognoscible sólo a través del signo para después seguir el devenir.

La *imagen dialéctica* aparece fugaz y relampagueante en algunos momentos de este “tercer cine”, cine imperfecto, cine militante, cine político o cualquier adjetivo que pueda darse según la poética de la cual provenga. La *imagen dialéctica* es entonces una ruptura con el tiempo fijo de un arte objetual. La imagen movimiento es *imagen poética* posible de devenir también dialéctica.

Nos proponemos rastrear en cada poética esa *imagen dialéctica*. Construida en el arduo trabajo teórico-formal que derivó en una de las experiencias más fructíferas para un cine que resistió la fórmula del cine como industria, misma que lo convierte en una mercancía más en el aparador de los mecanismos más eficaces de reproducción ideológica y espectral. Aún con la naturaleza mercantil que obtuvo desde su nacimiento, ¿cabría la posibilidad de restituir a esta forma artística una finalidad más profunda que la visión epidérmica y triunfalista del *happy end*, que no trasciende la virtualidad del cuadro, de la pantalla donde el espectáculo tiene su fin?

Si bien estos procesos de realización cinematográfica tienen un acento puntual en el contexto del cual surgen, sería un error enmarcar sus aportes como mera consecuencia de su posicionamiento ideológico. La forma artística y estética perdura precisamente porque su caducidad no ocurre cuando la formación social es ya “decadente”, o ha sido transformada, o incluso erradicada. El arte debe cuestionarse desde su propia estructura; aunque sin dejar de avistar las condiciones materiales que lo sesgan intrínsecamente. La caducidad de estas formas cinematográficas, y su supuesta “esterilidad” política, no se agota en una repercusión política directa. A esto debemos aunar además, que la condición de subdesarrollo no ha sido superada, aunque en el discurso ha sido soslayada. El progreso prometido en el subdesarrollo

no es más que una cicatriz profunda venida de la expulsión del edén. El pecado original no agota las posibilidades de redención.

1. LA IMAGEN DIALÉCTICA EN LA FORMA CINEMATOGRAFICA

1.1 Poética materialista. De la mimesis a la verosimilitud

La definición de *poética* como teoría particular de las artes, que delimita la forma y disciplina artística a partir de ciertos criterios, no puede constituirse *a priori* en términos universales. La pertinencia de acotar sus criterios en experiencias concretas que dan sentido, y que no se ciñen exclusivamente a un problema técnico ni formal, nos conduce a una dialéctica que supone un desarrollo no lineal ni trascendental del arte. Partimos de que la *categoricidad* de las artes depende en cierta medida de características fundadas en momentos históricos específicos, que desprenden valores sobre los cuales se postran diferentes procesos de creación artística. Valores estéticos que se constituyen a partir de prácticas que atraviesan de manera orgánica la forma artística.

Ante esto, la técnica es el motor de arranque del arte, más no la condición única para su constitución como forma de carácter artístico y estético. Se requiere además de una técnica, una idea constitutiva que dará fundamento a la obra. ¿Cómo se constituyen los criterios que permiten distinguir y englobar las formas artísticas; además, de qué manera pueden estos devenir en una teoría general?

En su *poética* Aristóteles desarrolló una tipología de los géneros de representación artística de su época: la épica y la tragedia. Su punto de partida está en los elementos intrínsecos que constituyen y dan sustento a la obra. Distingue la épica y la tragedia a partir de su forma constitutiva; pero pondera de manera excepcional su carácter común, la poesía. Aquí la poesía se entiende como la forma utópica que deviene de la singular producción artística. Más allá de la poesía en su cualidad lírica, se presenta como potencia fantástica. Lo que diferencia al poeta del historiador no es la composición del verso en cuanto tal; sino la pretensión del primero de contar lo posible de acontecer. En palabras de Aristóteles:

Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como deberían o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Heródoto, y la historia no sería menos verdadera en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquel cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como eran natural que sucediesen.²

La poesía no se define exclusivamente por su composición formal, por la métrica, en cuánto cualidad formal; si bien le brinda cierta especificidad, no es lo esencial, ni es su sustrato ontológico. La poesía se define a partir de su etimología, como *poiesis*, creación y evocación de aquello que es posible de acontecer.³ La poesía entendida más allá de su carácter lírico, nos permite pensar la posibilidad de creación en una dimensión más amplia. Por poesía entendemos, a partir de esta referencia de Aristóteles, un proceso de creación que tiene como eje central la verosimilitud. En estos términos, la correspondencia se da a partir de la potencia de lo verosímil como lo que es “creíble” e intrínseco a la obra. La creación del poeta, y puesto en términos generales del artista, se conforma de una discursividad interna, a partir de la cual se puede plantear que algo es posible de suceder, aun cuando su creación no corresponda a una dimensión “referencial”.

Esta tesis central permite a Galvano Della Volpe retomar a Aristóteles para partir hacia la construcción de una *poética* materialista. En palabras de su Ignazio Ambrogio “si un método quiere huir del apriorismo, de los vicios especulativo-metafísicos, etc., y ser por el contrario un método dialéctico-científico, materialista histórico, debe arrancar de los fenómenos artístico-literarios históricamente determinados, y no de una idea abstractamente general del arte”⁴. El embate a un idealismo platónico, y posteriormente a su instrumentación en una vertiente romántica de éste, se formula desde esta concepción de la estética sustentada en el materialismo histórico. Esto significa atender a la obra en sus límites históricos y sus

² Aristóteles, *La poética*, México: Editorial Porrúa, 2008, p. 28.

³ Hay en esta tesis un distanciamiento que se hará más agudo al atender la problemática de un arte “realista”. En estos momentos, cabe sólo afirmar que esta condición, no sólo de la poesía lírica, sino de la poesía como acción creadora, permite apuntar hacia una posibilidad de transformación presente en el arte, y de manera más amplia en la estética

⁴ Cfr. Ignazio Ambrogio, “Nota”, en *Historia del gusto*, Galvano Della Volpe, Madrid: Visor, 1972.

posibilidades concretas, mediante una lógica que subraya la producción desde las propias condiciones internas del proceso creador; mientras por otro lado, señala las condiciones históricas que la posibilitan. No es que la base o estructura determine la forma artística en sí misma; sino que la compone orgánicamente, lo que la hace inteligible mediante su referente histórico.

De este modo es que se puede profundizar en la consideración teórica con respecto a la *mimesis* retomada como verosimilitud, y no sólo como representación. Lo creíble en Aristóteles está en dotar de una cierta racionalidad a la *imagen fantástica* que se desprende de la obra de arte. Posible sólo en la lógica interna de la creación poética.

El tratamiento de Della Volpe con respecto a la imagen que debe mediar entre lo fantástico y lo racional, se pondera a partir de los denominados caracteres-tipo aristotélicos, propios de la tragedia griega. Las acciones de los personajes tienen una coherencia a partir de elementos constitutivos de la racionalidad helénica, como son: la *anagnórisis* y la *peripecia*.⁵ Así, las marcas en los pies de Edipo son el signo irrevocable de su culpabilidad, que desencadenará el arribo de su destino inexorable. La recuperación de estos principios de acción trágica por parte del teórico italiano, muestra la necesaria constitución interna de la obra con respecto a los valores estéticos propios del momento histórico al que se alude.

Pensar la forma artística desde una *poética* materialista consiste en atender el carácter histórico-concreto de los valores que permean la producción no sólo de formas artísticas; sino también de los bienes estéticos que posibilitan la comprensión de la racionalidad interna del discurso artístico⁶. La mediación entre estética y racionalidad trae consigo la crítica a una teoría de la sensibilidad de cuño idealista, presente por ejemplo en la estética romántica.

Retomando la cuestión de la verosimilitud de cara a los problemas presentes en una *poética* materialista, hay que enfatizar que no hay correspondencia con la realidad objetiva mediante la representación. No es la copia de la realidad lo que plantearía una verosimilitud plena. En todo caso podría hablarse de una evocación, y no de un reflejo de lo real. La aprensión del

⁵ Tiene mención especial el concepto de *anagnórisis* a partir del cual Brecht realizará su crítica y propondrá su *distanciamiento*. Este punto lo desarrollaremos en otro momento de la exposición.

⁶ Para una revisión del concepto bienes estéticos. Cfr. Juan Acha, *Las actividades de las artes plásticas*, México: Coyoacán, 2009.

elemento sensible va a configurar dicha evocación hacia la sensibilidad; pero por medio de una lógica necesaria. Esta tesis traerá consigo una serie de complicaciones de orden teórico que se dilucidarán más adelante. El límite que afecta lo sensible-fantástico y lo discursivo-racional en el arte, por ejemplo.

De allí que otro punto de concentración crítica ante una estética romántica sea el carácter racional presente en la forma artística. La fantasía se constituye a partir de una imagen que no se define en términos racionales, debido a que ésta, según Della Volpe,

es sinónimo de lo contrario a la coherencia o unidad, puesto que su campo es esa discontinuidad propia del múltiple que son las imágenes como tales (imágenes desligadas e incoherentes en cuanto que todavía son alógicas y acríticas, es decir, en cuanto que no tienen determinado significado que las unifique...), entonces su coherencia –pues siempre hay coherencia cuando se posee aquel hecho complejo que era la razón, consciencia o valor gnoseológico- solamente podrá derivarse de la *categoricidad* y *concebibilidad* de sus imágenes (por eso se dice que las imágenes «tienen un sentido», «nos hablan» o son comunicativas); lo cual es como decir que la coherencia sólo podrá derivarse de la unidad, universalidad o generalidad que las citadas imágenes no tienen ni pueden tener por sí mismas, si su positividad de imágenes no es una ilusión.⁷

Si la fantasía tiene como condición la discontinuidad, de qué manera la imagen, que será categorizada en otro momento como *poética*, puede contener cierta discursividad y racionalidad. Es aquí donde Della Volpe se coloca de frente a la consideración dialéctica de la obra de arte. Por un lado la fantasía no puede constituir, por sí misma, un principio de unidad. Requiere de un elemento discursivo intrínseco que le permita generar un puente entre la sensibilidad y la racionalidad. Retomando la tragedia griega, sería inverosímil la imagen de Edipo en el momento en que se desprende los ojos, sino lo colocamos de frente al *pathos* como elemento de sufrimiento encarnado en el protagonista e indisoluble de su *moira*.

⁷ Galvano Della Volpe, *Historia del gusto, op. cit.*, p. 25.

La imagen requiere una relación de sentido, de comunicabilidad para poder estar más allá de sí misma. La verosimilitud se encuentra en la discursividad de la *imagen poética*. En los elementos de orden interno que coexisten y otorgan una coherencia a la obra, que dan verosimilitud al discurso sea artístico o estético. Esto relega la idea de un *numen* o genio creador –las musas de los griegos–, como potencia más alta y sublime en la forma artística romántica.

Partimos de la *poética* materialista como construcción teórica y de análisis para la categoría que hemos propuesto ampliar: el *Tercer Cine*. Abrir dicha categoría significa repensar su procedencia en pro de una cierta *categoricidad* que atienda las especificidades de cada proceso de realización, teniendo en cuenta la articulación de su proceso teórico y formal. Los realizadores, teóricos y cineastas de un *Tercer Cine*, entienden que el proceso de construcción artística, se realiza desde las condiciones intrínsecas al film; y que dicha credibilidad tiene una correspondencia paralela en una estructura de fuera que la sustenta. La reflexión acerca del film no terminaba en su análisis interno; aunque la condición externa tampoco explicaba por completo la complejidad del film. Ése fue el proceso dialéctico propuesto desde su producción y reflexión crítica, mismo que apuntaba la vista al horizonte siempre posible de acontecer, es decir, a lo verosímil y utópico.

La dialéctica del *Tercer Cine* se desdobra en la forma estética para sustentar una condición de crítica: 1) desde dentro de la forma y sus procesos de realización y 2) a partir de las condiciones materiales que posibilitaban dicho proceso. Retomamos la categoría de *Tercer Cine* porque es a partir de esta construcción que podemos pensar el cine latinoamericano desde esta dialéctica entre la obra y las condiciones materiales que posibilitan su realización. Además de la apertura hacia el horizonte de posibilidad planteado por el arte.

No se trata de meter en un mismo encuadre a teóricos y realizadores, cuando las diferencias en sus propuestas estéticas acentúan la diversidad creativa. Las poéticas son divergentes en Fernando Birri, Julio García Espinosa, Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea y grupo Cine Liberación, por mencionar a quienes constituyen el núcleo de nuestra investigación. No es que todos ellos puedan categorizarse en un mismo movimiento, sin más, homogéneo y consecuente. La apuesta es a observar que en la realización de la *poética* propia de cada uno existía algo común, más allá de la forma artística. Cada una de sus *poéticas* avistó la necesaria

creación inexistente hasta ese momento –por lo menos en lo que respecta a una experiencia colectiva tan *sui generis*– de un cine con condiciones críticas a partir del film, pero al mismo tiempo con una labor que no terminaba en el momento consuntivo de la exhibición. Se apuntaba con catalejo a un momento posterior que abriera la batalla de la transformación, a partir de la praxis artística y estética, y en pos de desbordar los significados y significantes.

1.2 El cine como ideograma. Mercancía e ideología

Cada colectivo, grupo o realizador definido en nuestro marco del *Tercer Cine* latinoamericano tuvo como rasgo común la apuesta por una *poética materialista*. Lo que significa que construyó su objeto dentro de las contradicciones concretas acaecidas en la historia. De allí que las especificidades de sus postulados teóricos y la forma en que llevaron a cabo su praxis cinematográfica no pueda pensarse sin resaltar dicha conciencia y posicionamiento crítico. Las tesis emanadas en manifiestos y concretadas en su realización fílmica, emergen de la historia como conciencia de *sí*. La categoría *Tercer Cine* sólo es pertinente si se piensa dentro de una lógica de clasificación donde los parámetros formales de realización, no son el factor determinante en la discriminación de lo que cabe en el cajón de los géneros. Aquí el problema no es de géneros sino de poéticas.

Esta afirmación sobre la construcción de *poéticas* con una filiación materialista proviene de una concomitancia entre la técnica como medio de producción y el lenguaje cinematográfico como punto de encuentro. El medio de producción que se ordena a partir de un lenguaje específico, es el primer momento en la conjunción de lo que denominamos como *Tercer Cine*. Es así que los recursos expresivos adoptados en el *Tercer Cine* no constituyen un género en sí. Más puntualmente, los recursos expresivos están en función de la pretensión estética. Puede ser documental o ficción, drama o tragedia, la forma que adopte el *Tercer Cine*. Aquí el lenguaje y el destello de la técnica cinematográfica, no son el único valor que gravita en torno a las posibilidades artísticas y estéticas del film.

El fundamento de la una unidad discursiva que delinea lo que es el *Tercer Cine*, sólo puede valer si en la diferencia entre las poéticas diversas lo que sobresale es el proceso dialéctico

de comprensión y tratamiento de lo cinematográfico, es decir, pensar el film en toda su amplitud estético-semiótica.

A partir de la concepción del film no sólo como objeto artístico; sino como fuente de potencialidades comunicativas y estéticas, fue que se imbricaron los postulados de aquello que conjuntamos como *Tercer Cine*. El énfasis no se encuentra en un vano intento por reducir las *poéticas* a la Poética. Se trata de seguir una línea común para las experiencias cinematográficas que surgieron en América Latina desde una postura contra-hegemónica de la función social del filme.

La inflexión como punto más alto de esta propuesta, se encuentra en observar que los procesos artísticos atravesados por la conciencia plena de su condición histórica, toman en cuenta las determinaciones concretas a las que se deben, pero a las cuales no son reductibles. La crítica entonces estaría en poner en el patíbulo a un arte derivado exclusivamente del genio creador o *deus ex machina*, que no contempla que sus posibilidades creativas están socialmente determinadas.⁸ El artista autárquico es dislocado de su nicho reservado en el altar de las bellas artes para afrontar su destierro. El artista que crea su obra en el marco de su propia autosuficiencia creativa, está destinado a la esterilidad y la decadencia. Es en este sentido que el *Tercer Cine* se pone de frente al genio del artista para pugnar por la creación colectiva, pues el prototipo de genialidad es relegado a segundo término al enfatizarse un trabajo creativo común que posibilita la creación cinematográfica.

La crítica al cine de “autor” es inteligible desde estos términos. El cineasta subsume en su figura el trabajo colectivo que posibilita el film. Sin embargo, no es el director en su individual proceso creativo quien da sentido total a la obra cinematográfica. Aun cuando la personalidad del director tiene un rol fundamental en la búsqueda de este sentido, no se determina por su rol individual. Aunque parezca obvio habrá que afirmar: el cine es un arte eminentemente colectivo.

⁸ Para introducir este concepto “*deus ex machina*” en su crítica, Galvano Della Volpe se remonta a Horacio, a partir de la lectura de éste de la poética aristotélica. El concepto hace referencia a la incapacidad del artista de poder resolver un conflicto desde los límites lógicos en una obra literaria, y por tanto, la necesidad de resolverlos mediante la figura de un Dios sin que medie una dimensión racional, intrínseca al argumento de la obra. Nuestra recuperación enfatiza el símil con una entidad metafísica interventora. “«Que no intervenga un dios –dice la crítica horaciana del *deus ex machina*– a menos que se dé un nudo dramático en el que haya la necesidad de un liberador», pues el que resuelve un problema sólo puede ser un dios”. *Ibid.*, p. 34

Está dilucidado entonces que no es sólo la técnica lo que le genera al cine una cierta particularidad, visto desde su especificidad expresiva. Es su potencia como acción colectiva la que convoca un conjunto de fuerzas espectrales. Y aun cuando no es conveniente pasar tabla rasa a la figura del cineasta como artista; recargar todo el peso en él, sin apuntar el circuito de exhibición que ha hecho del film un objeto de culto a partir del papel protagónico de los “directores”, sería perdernos sin más en la búsqueda de la aguja en el pajar. Tampoco es el camino menos sinuoso comprender porque los “tercer-cineastas” se decantaron por el film como un trabajo no sólo artístico y colectivo; sino desde la raigambre histórica, social, política y estética que lo constituye

Esto no demerita la relevancia de los autores, cineastas, teóricos –o como quiera nombrárseles– del *Tercer Cine* y del cine de “autor”. Es a partir de la presencia de ciertos realizadores y su agrupación e interlocución, que se generó un proceso donde la elocuencia fue un primer escalón para articular un cine desde América Latina. Habría que enfatizar que su labor no pudo realizarse desde una postura enaltecedora de su figura como entelequias de una conciencia colectiva. El deslinde de su figura central en los procesos cinematográficos de América Latina se amplía a partir de la convocatoria que cada cineasta –si es que no queda corto el término– instauró desde sus propias experiencias creativas y colectivas.

Por otra parte, el *Tercer Cine* es consciente de que su condición histórica no puede dejar de colocar el dedo en la llaga. El cine por su capacidad técnica ha sido cooptado desde sus inicios como el medio más apto para llevar a cabo una “reproducción de lo real”.⁹ Sobre sus hombros se ha montado una dominación de carácter ideológico, que a su vez es producto y preservación de la explotación material de los pueblos del *Tercer Mundo*. A partir del cine como medio de comunicación de masas –o mejor dicho destinado hacia las masas– el capital

⁹ “Todos sabemos que las proyecciones de Reynaud se verificaron en el Musée Grévin y que por el *cinematographe* Lumière se interesaron inmediatamente Georges Méliès, por aquel entonces director del Teatro Robert Houdin, M. Thomas, director del Musée Grévin, y M. Lallemand, director del Folies Bergère, invitados seleccionados por Lumière para una proyección privada, en 1895, de sus primeras películitas; y que aquellos espectadores le hicieron inmediatamente ofertas para la concesión de la explotación comercial del invento, ofertas que para aquella época fueron colosales: diez mil francos el primero, veinte mil el segundo y cincuenta mil el tercero”. Umberto Barbaro, “El desquite marxista del Arte. Ensayo sobre la estética cinematográfica” en *El cine y el desquite marxista del Arte, Tomo II*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 248-249.

ha encontrado un despliegue exponencial para la reproducción de su propio *ideologema*.¹⁰ Mismo que como signo material carga de sentido una modernidad capitalista, desde su postura como máquina productora de imágenes. En última instancia esto no determina la función polisémica del lenguaje cinematográfico; además, existen otras vías de significación y constitución de la imagen donde justo gravita la voz del *Tercer Cine*: una posible sería la desmitificación de la aparente neutralidad con que el cine se monta y desmonta en el capitalismo.

En el plano general el *Tercer Cine* se encuentra cercado por dos enclaves de la forma cinematográfica: el cine “comercial” y el cine de “autor”. Ante estos embates señala lo fundamental de crear un cine que cuestione su propio rol social, sus posibilidades discursivas y su incidencia ideológica en el espectador. El cine desde la estética se enfrenta a problemáticas que trascienden el problema expresivo del arte. De cara a la historia se mira la posibilidad estética del cine, sin menospreció de su forma artística; aunque apuntando más allá de ésta. Pensar el cine más allá de “la interpretación de una obra de arte como objeto de placer y como vivencia individual [que] expresa fundamentalmente esta tendencia a igualar un fenómeno ideológico con un producto de consumo individual”.¹¹

Esta última premisa destaca que el cine no es —únicamente— producto de consumo individual. Su eficacia se acentúa en su enclave ideológico. La cuestión sustancial está en preguntar qué le otorga este privilegio inherente. Es innegable que el cine revolucionó las artes por su capacidad técnica; aunque ésta por sí misma no es más que el medio de producción, que al margen del significado y el significante, no aporta nada en un nivel semiótico. La relación entre la técnica, como mera forma de producción, y el objeto material (signo) que se construye a partir de ella, es lo que determina la incidencia discursiva tan contundente y letal, que ha acompañado al cine como forma estética y semiótica.

¹⁰ “Todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado. Independientemente del significado de una palabra, se trata ante todo, de una palabra materialmente existente, como palabra dicha, escrita, impresa, transmitida en voz baja al oído ajeno, pensada mediante un habla interna; esto es la palabra siempre es una parte objetivamente existente del entorno social del hombre”. Mijaíl Bajtín; Pavel Medvedev, *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994, p.48.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

Bajtín y Medvedev comprenden la importancia del arte y la literatura como medio expresivo desde el cual se carga de sentido el proceso productivo: “los instrumentos de producción carecen de todo carácter sígnico: no expresan ni reflejan nada, tan sólo poseen una finalidad externa, así como una organización técnica de su cuerpo físico adaptada a tal finalidad”¹². Cada época se sostiene desde los medios ideológicos que hace propios. Elige la forma artística más elocuente para sus fines. Así un Estado imperialista (como entidad que vela los intereses de ciertos capitales) hace del arte –y en caso concreto del cine– el medio ideológico para exhibir su capacidad de creación y destrucción, buscando imantar su carácter de universalidad. Esto por un lado, aunque habrá otras manifestaciones que se encuentren en la línea de fuego que se abre entre el capital y las formas de poder y dominación detentoras del orden. Esas manifestaciones artísticas que accionan desde la clandestinidad, y apuntan con sus propias armas hacia los males desde su tarea poética y social, resisten los embates en su contra que buscan dismantelar sus formas artísticas y estéticas, las cuales no se ciernen a fines utilitarios, mercantiles o de una ideología dominante.. Así lo afirma Umberto Barbaro:

En un mismo ciclo histórico las diferentes ideas y las diversas manifestaciones artísticas tienen siempre, quizá inconscientemente, un carácter de clase; tanto es así que se pueden reagrupar en dos corrientes principales: la clase en el poder, que en la superestructura sirve y tiende a afirmar y a consolidarse, y en el arte a exaltar la estructura existente, liquidando los residuos de la ideología anterior y de la estructura pasada; y la otra, que la crítica, la combate y tiende a derribarla.¹³

Es entonces indispensable constatar el lugar común del cine como máquina generadora de ideología, y así señalar en qué consiste la sustancia de la imagen-movimiento, tanto en su carácter meramente mercantil generador de plusvalor; pero también en la condensación de significaciones, que devienen productos ideológicos.

Esta problemática no es banal para una teoría que se postra sobre los fundamentos del materialismo histórico. El cine se constituye a partir de dos formas totalmente reconocibles que devienen por un lado de su potencia técnica; mientras por otro, se despliega su capacidad

¹² *Ibid.* p. 49.

¹³ Umberto Barbaro, *op. cit.*, p. 278.

discursiva. En términos estéticos, existe un falso problema en la discusión, que ahonda en la cualidad artística del cine. Si bien la sentencia: “el cine es el séptimo arte”, supedita una postura clara en torno al problema de si el cine es una industria o un arte, la resistencia de formas no reproductibles ha abonado mucho a una construcción teórica importante para los críticos marxistas en cuestiones de cine y estética.

¿En qué sentido podríamos negar al cine su cualidad de arte? Como ya lo hemos anotado anteriormente, el cine desmitifica la postura del artista como genio creador. Requiere de grupos de trabajo amplios, de máquinas que funcionan a partir de elementos químicos, y más puntualmente de una infraestructura de la cual no debía preocuparse el novelista para crear su propio mundo y fundar su *poética*. En este sentido es claro que el cine irrumpe el arte y lo disloca. Sin embargo, el fundamento técnico y colectivo del cine se obstaculiza con la concepción del cine como mercancía. Resulta hoy en día visible a todas luces, la condición mercantil de la pintura, la música, el teatro, el *performance*, en tanto espectáculo. Pero el cine en este sentido tiene una potencia que viene de su profunda raíz como proceso procedente de lo “real”; aunque con rigor debe entenderse como “ilusión de lo real”. Ésta condición es la que le ha valido para colocarse como número uno en el aparador de las mercancías más bellas y generadoras de plusvalor. Su capacidad de reproducción en tiempo y espacio, mediante una aparente imagen real-referencial, hacen del cine un arte que asemeja la reproducción de la vida misma.

El carácter de una transposición de la realidad a la pantalla –en sus inicios– impactó profundamente a partir de las proyecciones de Lumière. Ahora, en la actualidad del siglo XXI se ha virado hacia lo radicalmente opuesto, hacia la obsesión por la virtualidad; el cine ha demostrado el porqué de su forma espectral, fantasmagórica¹⁴. ¿Dónde está concretamente la mercancía en el film? Intentaremos abonar a esta pregunta más adelante. Por ahora bastará considerar que el cine, como mercancía, genera grandes dividendos en cuanto a la reproducción de valor se refiere. El cine con sus recursos expresivos ha sido llevado hacia la condición más profundamente vil de la mercancía. Una especie de *fast-cinema* digerible fácilmente pero con duros estragos al tracto intelectual.

¹⁴ John Kraniuskas, “Fetichismo, memoria cultural y acumulación originaria”, *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*, México: FLACSO, 2012, p. 206-209.

De allí la radicalidad del cine: por un lado mercancía generadora de plusvalía; por otro, preservador de los mecanismos ideológicos de dominación. Habrá quien hoy en día siga refutando al cine como arte, por la pérdida de valor aurático, y su consiguiente reproductibilidad. ¿Cuál es la obra original, primigenia? En términos de una estética materialista, esta discusión ha sido ganada de antemano. El cine es un arte porque se ha dotado de ciertos elementos técnicos que posibilitan una articulación de lenguaje. Sus medios expresivos son múltiples y capaces de posicionar al individuo contemporáneo con una carga ideológica sublimada, inherente a la, en apariencia inofensiva, realidad de la ficción o la irrealidad del realismo.

En suma, partiendo del medio técnico y el lenguaje cinematográfico se generan problemáticas *sui generis* para el *Tercer Cine*. A continuación ahondaremos en la composición poética que se inscribe desde la construcción de la imagen y su fundamento semiótico. El empuje visual y racional desde donde funciona el cine como dispositivo.

1.3 La imagen poética

Una imagen eficaz estéticamente, es decir, que despliega una significación a nivel de la sensibilidad, se constituye como *imagen poética*. La potencia del cine se sustenta en la conformación narrativa de las *imágenes-movimiento*,¹⁵ desde donde se articula la imagen poética que impacta los sentidos del espectador. La imagen según Deleuze no es otra cosa que “el conjunto de lo que aparece [...] Todas las cosas, es decir todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación”. En Deleuze esta afirmación coloca la imagen como cosa en sí, como materialidad más allá de la conciencia. El problema consiste en deslindar qué tipo de materialidad se desprende de la imagen-movimiento.

¹⁵ La clasificación de las imágenes movimiento realizada por Deleuze a partir de su lectura de Bergson: la imagen-percepción; la imagen-acción y la imagen-afección. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento, Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1985.

La *imagen poética* es una construcción de sentido estético, porque a partir de ella hay una alteración de la sensibilidad. Eficaz en cuanto a la incidencia que ejerce sobre el espectador, contiene al mismo tiempo una raigambre racional difícil de deconstruir. Racionalidad en cuanto a la lógica interna de la obra, la idea que la atraviesa. Por demás está recordar que este elemento del pensamiento se presenta en su composición interna, inmanente a la obra. La comprensión dialéctica de la imagen poética se encuentra en ponderar su parte meramente sensible y su contrapunto racional.

La sensibilidad que actúa en el espectador, no es pura emoción, pues lo que compone internamente la construcción de la *imagen poética* es la constitución de una lógica propia, más profunda, que es a su vez recubierta por el velo de la fantasía y la forma sensible. La *imagen poética* se construye desde las especificidades de su lenguaje y su fundamento semiótico. Allí es donde se aloja su racionalidad, misma que incide en el espectador generando en él una impresión: la del *numen* o la musa inspiradora como motor de acción.

Agregamos entonces que no sólo se requiere una técnica que posibilite el mero acto productivo, que por medio del lenguaje construirá un mensaje cargado de significación. La conjugación de técnica y lenguaje, se concreta en la significación semiótica de la constitución del signo que se logra componer a partir de la imagen y la especificidad del arte.

Esta discursividad poética es anotada desde los postulados teóricos y críticos de Della Volpe en su *Crítica del gusto*. La consecuencia de la aseveración del elemento racional en el lenguaje cinematográfico, es que el arte, y por tanto sus *imágenes poéticas* pertenecen también al mundo de las ideas, donde la artificialidad y el principio de verosimilitud no se constituye por ser exclusivamente representación. De allí que se desligue a la imagen del carácter de “veracidad” como realidad en sí, que se le ha atribuido tanto a la fotografía como al cine. El problema es planteado en estos términos: “la cuestión que más nos interesa aquí es la de la veracidad poética y la naturaleza de esa veracidad (si es o no extra intelectual)”.¹⁶

Esta afirmación no es exclusiva de la forma artística cinematográfica, pero en ella se desdobra con la profundidad de tiempo y espacio, que no puede realizarse en otras artes. Allí encontramos una premisa que abona a la pregunta sobre la especificidad del cine y su

¹⁶ Galvano Della Volpe, *Crítica del Gusto*, Barcelona: Seix Barral, 1966, p.18.

potencia. Si bien es la técnica cinematográfica la que permite una imagen en perspectiva, así como una sucesión temporal, esto no agota por mucho la discusión sobre la significación del signo cinematográfico.

La *imagen poética* es un signo multiforme. Esta aseveración amplía la postura de colocar a las imágenes como meros artefactos para la mirada, y por lo tanto, la limitación de esta tesis a la *imagen visual*. Aquí la tautología no es error de sentido. La connotación de imagen no se encuentra cercada por su condición exclusivamente de representación icónica. Es este el aporte *deleuziano* que enfatizamos, la realidad es de alguna manera percibida y transformada al mismo tiempo en acto.

La constitución de la imagen estaría conformada en dos niveles semióticos. Por un lado los signos convencionales; en el otro, los signos figurativos. En la categoría de signo convencional está la palabra; mientras que en la categoría figurativa, el dibujo. La imagen árbol, no es más que la representación ordenada a los sentidos mediante el uso racional de la lengua. El dibujo de un árbol (significante) no requeriría una decodificación racional por medio del lenguaje verbal. La imagen árbol se logra en ambos casos, por códigos distintos; mientras en el primero ocurre como virtualidad; en el segundo como representación. Estaríamos de acuerdo que en ningún de los dos ejemplos se nos muestra un árbol en sí.¹⁷

En *Ceci n'est pas une pipe* la superposición de dos tipos de signos generan un dislocamiento de sentido. Magritte imbrica la correlación de los signos a partir de esta superposición de dos formas del lenguaje –una convencional y la otra icónica– para sustentar la diferencia entre el signo y la *cosa en sí*. Sin embargo, Foucault hará énfasis en que el signo es en sí mismo materia, por lo que profundiza la propuesta de Magritte a partir de la comparación de las dos versiones de la “pipa” de éste. Lo rescatable aquí es la composición visual y verbal de dos signos, que en conjunto componen una imagen que combina lenguajes y procedencias signícas. Ante esto no podemos dejar de referir el signo invertido: “Esto sí es una pipa” de Carlos Oseguera. El vuelco hacia el signo histórico puesto en la pipa, deja de ser sólo artificio semiótico para pasar a la concreción del proceso histórico social. Se retoma la caligrafía y el

¹⁷ Esta categorización puede rastrearse de forma sintética en la introducción que Iuri Lotman realiza para el análisis del signo cinematográfico. Cfr. Iuri Lotman, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

icono, pero ya no es sólo la pipa, sino la gestualidad del rostro que alude a la figura del Subcomandante Marcos y con ello al EZLN como la presencia del signo “indio” en la pipa. En última instancia el signo, y más profundamente el símbolo, son siempre un ejercicio de “sustitución de...”.

La “pipa política” despejada del artificio del arte, aunque convocante a partir de él, se sostiene al restituir el carácter sígnico de la pipa no en abstracto. “Cada letra en «Esto sí es una pipa» es icono visual también, y su fuerza de comunicación viene de una literalidad puesta en tensión. *Pintar es afirmar porque vía la poesía de la caligrafía, la pipa es cuerpo de ideas hecho presente, no representación*”.¹⁸ La consistencia que se muestra en la sentencia anterior hace patente la profundidad que puede contener el signo cargado de historia. No es sólo el signo como artificio del lenguaje, sino “el cuerpo de ideas hecho presente” en él.

En el *Tercer Cine* los signos refieren justamente realidades concretas que no se ciernen al lenguaje en sí mismo, como regodeo de artificialidades. En este sentido, comprender la complejidad de una semiótica del cine permitiría justamente observar en las *imágenes poéticas* la construcción de signos que tienen en la fantasía su fundamento, pero que no se limitan a ella. La fantasía como impulso dionisiaco de creación; mientras lo apolíneo como su mediación racional. La disputa por teorizar en torno a la fantasía se sitúa en el ámbito por avistar la particularidad de la *imagen poética*, pero más allá, separar el ejercicio estético en la cotidianidad de su conversión en signo, a partir de la imaginación.

La postulación de esa mediación entre la fantasía a la cual alude Della Volpe, y su concreción *imaginativa* propuesta desde Umberto Barbaro, traería consigo la consecución de la *imagen poética*. Desplegada como signo en la cultura es –justamente– el momento de articulación entre el primer impulso de creación (impulso de proyección sensible distinta a la intuición sensible) y su concreción mediante el proceso imaginativo. El alojamiento de la imagen poética estaría dado en ese momento fundacional de la *poiesis*.

La cualidad sígnica de la *imagen poética* encauza al arte hacia un proceso semiótico, y no sólo poético. El intercambio comunicativo que se genera a partir de la imagen como signo es recubierto no sólo por su carácter de artificio técnico; además este artificio se concentra como

¹⁸ Miguel Ángel Esquivel, “Esto sí es una pipa: Carlos Oseguera” en *Dos signos de un silencio rodeado de realpolitik. EZLN, estética y marxismo*, México: UNAM 2016, p. 26 (*Cursivas nuestras*).

símbolo en la cultura. El carácter artístico de la imagen poética no termina por definirlo de manera absoluta, es necesario, apuntar en su internamiento sensible y disruptor.

Ahora, argüir que la imagen poética se presenta no sólo en las artes visuales; sino que se hace presente como formación de sentido sensible, amplía sus posibilidades semióticas. La poesía es sin duda una forma artística anclada a la evocación de imágenes. Su carácter eminentemente kinestésico, arroja ráfagas de imágenes de sentido no racional, finamente dirigidas a la sensibilidad. Eisenstein anota magistralmente esta relación cuando vincula el montaje a la poesía, y de manera más puntual la imagen a la palabra. El director de *Huelga* (1924) propone que el cineasta debe atender a todas las formas de montaje incluidas las del lenguaje verbal. Su exposición magistral atiende justamente a la idea de imagen como un signo sensible que se construye de manera racional –mediante el lenguaje verbal– a partir de una serie de consecuciones lógicas que desembocan en una alteración profunda de la sensibilidad. El paralelismo de la poesía con la imagen cinematográfica a partir del montaje es el aspecto que destaca en los ensayos contenidos en *El sentido del cine* específicamente en el texto “Palabra e Imagen”.¹⁹ ¿Si el montaje –un medio que parecería propio del cine– se encuentra también en la poesía, en la pintura, la novela, cuál es su especificidad en lo que respecta al cine?

La articulación *dellavolpiana* irrumpe en este sentido para señalar que la *imagen poética*, y su especificidad como verosímil fílmico, se encuentra en la composición de signos de varias procedencias. Es decir, que el cine como construcción requiere de una cabal comprensión *gnoseológica* de la relación forma-contenido. Para este menester se remite a Pudovkin, quien apunta hacia la “plasticidad” de la imagen fílmica, y las posibilidades expresivas de carácter simbólico. Además, regresa a la idea de montaje de Eisenstein para mostrar la profunda fuerza que trae consigo el lenguaje cinematográfico. Por una parte, remite figuras como la metáfora que se genera a partir de la yuxtaposición del montaje. Se señala una cierta correspondencia con la poesía y su sentido semántico; sin embargo, se distancia rápidamente al afirmar la intraducibilidad de la imagen como composición simbólica visual-auditiva, y no sólo semántica-abstracta. Así la referencia a Eisenstein es otra vez necesaria, para mostrar el efecto expresivo y “el simbolismo logrado en *Huelga* (1924) mediante el montaje de la

¹⁹ Cfr. Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, México: Siglo XXI, 2013.

escena de los bueyes degollados en el matadero, y el obtenido en *El acorazado Potemkin* (1925) mediante los tres rapidísimos encuadres del león de piedra *contrapunteados* (montados) en las andanadas del acorazado en rebeldía”,²⁰ El golpe recto y certero al espectador es referido sin necesidad de un lenguaje convencional. La composición simbólica es tan potente que no se requiere referir, con sólo evocar se puede crear un profundo sentido a partir de la imagen.

Della Volpe apunta por una parte a la imposibilidad de traducir la *imagen poética* cinematográfica a otras formas del lenguaje. Mientras que enfatiza el lugar de la especificidad en la capacidad expresiva y comunicativa de la imagen, a través de la idea fundamentada en la forma “determinada y discriminada”. El fundamento forma-contenido se expresa en términos de idea-materia; y no así en la constitución sólo verbal de la *imagen poética* cinematográfica. De allí la radical importancia del lenguaje cinematográfico por sí mismo, al margen del acompañamiento de un lenguaje convencional, piénsese en el cine mudo y su posibilidad comunicativa. La imagen por sí misma, afirma, es incomunicable; requiere como forma, estar constituida históricamente:

lo que hace a la imagen artística (fílmica), etc., especialmente *forma* y, por tanto, comunicativa o expresiva, es precisamente su simbolicidad o idealidad (la comunicabilidad, o es sinónimo de universalidad, objetividad, cosmicidad o como se quiera, o no se sabe lo que pueda ser; pero la universalidad, etc., es atributo *específico* de la idea o forma del concepto, no de la imagen, que por sí misma es subjetiva, tan subjetiva como puede serlo el sentimiento y, además, incomunicable por definición).²¹

Son los medios expresivos, aunados a una técnica de realización cinematográfica, los que deben generar una idea simbólica. El signo cinematográfico se constituye a partir de ellos. Mientras que lo que sustenta esto, sería la capacidad de verosimilitud de la *imagen poética*,

²⁰ Galvano Della Volpe. “Lo verosímil fílmico. Notas sobre la relación entre forma y contenido en la imagen fílmica”. *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967, p. 65.

²¹ *Ibid.*, 69.

como hemos sustentado desde un inicio. Es decir esa idea se constituye racionalmente a partir de los presupuestos dictados por la *verosimilitud filmica*.

el arte es –en sus modos– relación entre idea (razón) y materia, concepto empírico. Lo que ahora significa que es también *verosimilitud* (en ese sentido complejo al que aludimos). De tal manera que todos los efectos fílmicos, los más importantes y los nimios, artísticos, se verán sometidos a la compleja ley de la verosimilitud, es decir, de lo *verosímil fílmico*.²²

Sucintamente ponderamos que la *imagen poética* se constituye mediante su potencia expresiva, que se construye a partir de una definición concreta de la imagen, y no en el sentido *crociano*, como “imagen o intuición como forma en sí misma y, por tanto, «indiscriminada» o «pura» imagen o intuición «cósmica»; es decir, imagen o intuición universal-metahistórica o universal en sentido absoluto, *místico*”.²³ De esta acotación partiremos para comprender que no toda *imagen poética* contiene por su sola cualidad estética, una potencia histórica que pueda fundar una crítica más profunda que remita justamente a la “instancia histórico-dialéctica (materialista) [...] cuando volvemos sobre el enorme problema de la relación historia-arte o realidad-arte”.²⁴

1.4 La imagen dialéctica

Si hemos apuntado que la imagen poética es sobre todo signo sensible, sostenemos que la *imagen dialéctica* es signo histórico. Esta proposición de corte *benjaminiano* aparece esbozada tanto en *El libro de los pasajes*, así como en las tesis *Sobre el concepto de historia*. Atraviesa como categoría, una forma de trabajo y desarrollo filosófico particular, que permite avistar y ponderar el lugar concerniente a las formas culturales –agregaríamos estéticas– en su umbral histórico. Esto amplía el espectro de los bienes culturales, pues su importancia no

²² *Ibid.*, p. 74.

²³ *Ibid.*, p. 68

²⁴ *Ibid.*, p. 71.

se reduce al culto de sus propiedades expresivas como objeto de culto (*bellomanías*).²⁵ La amplia gama de objetos a los cuales Benjamin dedica su atención no es casual si se tiene en claro que en éstos busca la potencia de lo actual. Son los objetos culturales y sus fuerzas sociales e históricas los que reclaman un sentido del pasado y una forma específica de conocimiento. La construcción de un discurso filosófico que remite a la inscripción del bien cultural en un tiempo histórico, para fijarlo como signo, para hacerlo cognoscible.

Benjamin parte de una idea de temporalidad desde donde se articula su filosofía de la historia. La relación dialéctica entre presente-pasado-futuro incide en el concepto de *imagen dialéctica* como construcción metodológica. La *imagen dialéctica* permite por una parte fijar mediante una construcción conceptual, el momento fugaz en que acontece la historia, fijarlo en el “instante de su cognoscibilidad”.²⁶ La imagen se construye a partir de su horizonte histórico como forma no sólo sensible sino conceptual. De allí que el concepto de imagen, no sólo como *imagen visual*, permite pensar ese momento de fijación. La dialéctica en reposo mediante la cual el objeto que acontece se hace cognoscible. El *ángel de la historia* en Benjamin, es justo el momento por el cual la abstracción discursiva puede fijarse para potenciar el sentido.

La *imagen dialéctica* como esa composición sígnico-conceptual que recupera el pasado y lo hace *citabile*. La cita de Benjamin a Paul Klee tiene justamente ese carácter. La posibilidad de citar una imagen visual que no se limita a la *imagen en sí misma*; sino a la potencia discursiva que la actualiza. Lo *citabile* es lo que actualiza un presente cargado de pasado. De allí que el planteamiento de Benjamin tenga esa doble connotación. La imagen conceptual y la imagen visual confluyen al fijar el devenir histórico. Coincidencia con respecto a la imagen fotográfica que detiene el paso del tiempo en el momento en que se dispara el obturador; o la imagen cinematográfica que se construye en el tiempo. Aquí la importancia radica en el concepto de imagen no sólo en su acepción visual sino conceptual. El *Angelus Novus* no es el *ángel de la historia* pues éste último ha cargado de historia lo que era sólo signo visual. La figura que se hace presente en la tesis IX *Sobre el concepto de historia*, tiene una contundencia que remite a un horizonte de posibilidad con respecto a la construcción venida

²⁵ Cfr. Juan Acha, *op. cit.*

²⁶ Walter Benjamin, “Tesis V”, *Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Los Cuarenta, 2009.

del progreso: “No hay nunca un documento de la cultura que no lo sea, a la vez, uno de la barbarie”.²⁷

La *imagen poética* presenta el signo y desde allí, la idea, como fundamenta Della Volpe. La *imagen dialéctica* se construye desde el concepto para incidir radicalmente en el signo. La presencia de ambas formas de construcción simbólica, es lo que permitiría una potencia actual de la obra de arte, forma estética o poética materialista.

Por otro lado, la *imagen dialéctica* no presenta solamente al signo; sino indirectamente a la mercancía en cuanto tal, es decir, en su condición de fetiche. En el objeto pulsán las fuerzas materiales que solo pueden ser evocadas y que no se presentan objetivadas. La plusvalía se vuelve etérea, y su valor consta de una propiedad extrínseca a él. Aquello que da valor a los bienes culturales en su condición de ser objetos de mercado, y cuyo valor se atribuirá a esa condición, no material, sino fantasmagórica. Por esto, restituir al objeto su valor más allá de su condición mercantil permite ver en él aquello que a simple vista no se hace presente: la condición cultural, social, política, estética que lo conforma.

Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de un brillo imposible de eliminar en las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaescencia de la falsa conciencia, cuyo agente incasable es la moda. Este brillo de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro, en el brillo de lo siempre otra vez igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia cultural», en la que la burguesía degusta su falsa conciencia. El arte que comienza a dudar de su tarea y deja de ser «inseparable de la utilidad» (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su más alto valor. El *arbiter novarum rerum* pasa a ser para él el esnob. Es para el arte lo que el dandi para la moda. Del mismo modo que en el siglo XVII la alegoría pasa a ser el canon de las imágenes dialécticas, así en el siglo XIX lo es la Novedad.²⁸

²⁷ *Ibid.*, “VII” y “IX”.

²⁸ Walter, Benjamin, *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004, p. 46.

A partir del hecho *novedoso* que agrega originalidad se explica como el valor de uso se ve relegado, y aparece la quintaesencia de esa falsa conciencia; lo nuevo agrega valor, aunque en sí, no afecte en nada el valor de uso del objeto. De allí el deslinde que realiza a partir del coleccionista o del *flâneur*, dislocando justamente, tanto valor de uso como valor de cambio. El apunte a la novedad con respecto a una estética del siglo XIX, se verá de otra manera para el siglo XX. El carácter reproducible de la imagen, que desplaza el lugar aurático de la obra de arte. El fetiche de la obra de arte que estaba asentado en su originalidad, entra en crisis con la fotografía; y más aún con la imagen-movimiento, con el cine.

En este sentido, el cine vino a desplazar la forma artística constituida a partir de lo único e irreplicable, el objeto en sí mismo. Lo aurático en el arte se ve dislocado por lo reproducible y la condición industrial del cine. El vínculo del cine con la industrial es indisoluble pero a la vez marginal. Sin embargo, en este punto la argumentación se abre hacia otro tópico. El carácter reproducible del cine, y su constitución como mercancía venida de su forma industrial, no se limita a la discusión del aura en la forma artística, condición *sine qua non* el arte pierde su quintaesencia al perder su “unicidad”. La condición mercantil del cine se monta sobre su condición reproducible, pero esto no limita el hecho de que el arte pueda ser convertido en mercancía sólo por el hecho de ser producido “en serie”. De allí que el deslinde del cine desde su condición industrial no merme su potencial estético.

El cine aún y con ese carácter reproducible, que lo acerca más a la industria que al arte; no se limita por eso a ser simplemente una mercancía más. El cine como bien cultural arroja una gran cantidad de signos para ser leídos más allá del margen del arte y el mercado. Esta forma de potenciar al cine tuvo una anotación particular en los procesos cinematográficos que acontecieron en América Latina hacia la mitad del siglo XX. A partir de la fundamentación del *Tercer Cine*.

Las experiencias de “cines”, en plural, al margen tanto de la industria *hollywoodense*, como de los cines de autor –por lo menos en cuanto a su distanciamiento crítico, ideológico, político y estético– fueron experiencias que rompieron con la industria del espectáculo, no sólo en el giro de los tópicos que abordaron, o desde sus contenidos políticos; sino en una condición aún más profunda. El *Tercer Cine* latinoamericano buscó no sólo romper con los temas y las formas expresivas. Intentaron ir más lejos, abriendo canales de distribución y circuitos de

exhibición. El problema no fue solamente por la producción cinematográfica, por el autor y el problema creativo. La distribución y la exhibición fueron elementos clave en estas experiencias.

Desde los momentos germinales en la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina así como en Cuba la experiencia de Julio García Espinosa en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, pasando por experiencias tan disímiles como la de grupo Cine Liberación, Cine de la Base en Argentina y el ICAIC cubano.

Estas experiencias cinematográficas en América Latina mostraron lo que era estar al margen de una producción cinematográfica hegemónica. Se contrapusieron a *Hollywood* como aparato creador y reproductor de *ideologemas*, aún con todas las dificultades que ello implicaba. Y extrajeron del cine un lenguaje *ad hoc* a sus necesidades para crear su propia experiencia de realización, afectando todo el ciclo productivo (producción-distribución-exhibición).

Si bien las experiencias cinematográficas de América Latina después de los años cincuenta, tuvieron múltiples contrapuntos entre sí, hay una característica común. Colocar al cine en la historia de América Latina. De esta manera América Latina no se introduce sólo como tema, ni como cinematografías nacionales calcas de la industria de *Hollywood*. La aparición de este tipo de cine hacia los años cincuenta del siglo XX, muestra esa potencia articulada por Benjamin. Hacer el pasado *citabile*, reconocerlo en el presente mismo.

El *Tercer Cine* supo muy bien su importancia. *Citar* un pasado en sus experiencias cinematográficas para buscar ahondar más allá del carácter mercantil del cine-espectáculo. La *imagen dialéctica* se inscribe en el cine latinoamericano al fijar en el film ese momento de cognoscibilidad de América Latina. No como tema, sino como forma de inscripción histórica.

El documental que presenta a los trabajadores de la Ciénega cubana en *El Mégano* (1955); o el transito diario del tren que es perseguido por los niños santafesinos para poder recolectar unas monedas como lo muestra *Tire Dié* (1958). La composición a partir de la *cita* fotográfica en el corto-documental de Santiago Álvarez, que hace una composición “original” sólo a partir del montaje. La experiencia de un cine ensayo donde la *cita* no es sólo a partir del icono

visual; sino del lenguaje verbal en *La hora de los hornos* (1968). Citas de Fanon, Martí o el Che Guevara, son artefactos verbales, en este caso activados por grupo Cine Liberación. Muestras de la presencia del signo histórico, no son sólo tema; sino apropiación de un pasado que se hace actual por medio de diferentes formas de signos.

Žižek apunta el carácter reaccionario de *Hollywood* al abordar acontecimientos históricos a partir de la trama personificada, donde lo histórico sólo es el marco, el escenario que desenvuelve el conflicto intersubjetivo de los personajes. El *Tercer Cine* se plantea inscribir al cine en la historia, y no necesariamente contar una historia mediante el cine. La recuperación de la *imagen dialéctica* en este sentido, nos permite acotar varios aspectos. Por un lado, una filosofía de la historia donde la posibilidad de redención se encuentra en aludir un pasado que se hace *citabile* en cada presente que lo evoca. Dos, afirmar que la *imagen dialéctica* permitiría captar en la fugacidad del instante esa confrontación de tiempos y fuerzas pujantes a partir de la imagen. Y tres, que la fantasmagoría en el cine en tanto objeto mercantil no está necesariamente en su carácter reproducible.

Estas tesis conforman el lugar mediante el cual se propone abrir las problemáticas con respecto a las experiencias cinematográficas latinoamericanas, a partir de los años cincuenta y hasta fines de los setenta del siglo pasado, que se han englobado en la categoría de *Nuevo Cine Latinoamericano*, y de manera más puntual en la del *Tercer Cine*. La pertinencia de Benjamin para un análisis del cine más allá de la forma artística, se encuentra en esta dimensión histórica que apunta hacia las posibilidades discursivas de los objetos culturales cargados de significaciones heterogéneas. La relevancia del cine como bien cultural puede ser potenciada, si se amplía la condición del cine como forma industrial mercantil *per se*. Indagar en estas experiencias es avistar la incorporación del cine en la historia de América Latina, desde el lugar de enunciación que ocupó el cine en estos procesos; y no de desde la artificialidad con que *Hollywood* incorporó a América Latina al cine.

Cabe enfatizar por último que esta tesis radica entonces, en articular una poética que de carácter materialista, como marco de referencia para la producción cinematográfica (aunque pudiera ampliarse a otras formas artísticas y estéticas), se nutre de dos postulados bien diferenciados: la *imagen poética* y la *imagen dialéctica*. Es este el campo a partir del cual se pretende esbozar y agrupar las experiencias cinematográficas que hemos convocado a partir

de la categoría *Tercer Cine*. La *imagen poética* y la *imagen dialéctica* como dos signos que se entrelazan para demarcar que esta propuesta cinematográfica no fue sólo regodeo artístico; fue además propuesta estética, teorización semiótica y posicionamiento político.

2. LAS POÉTICAS INAUGURALES DEL TERCER CINE

2.1 Viaje a la semilla

Discurrir las poéticas del *Tercer Cine* es partir de un terreno histórico que se presenta en formas disímiles bajo signos propios. Formas de producción cinematográfica desde las cuales se entretejió una *imagen poética y dialéctica*. Confluyentes en diferentes momentos de producción, se erigieron no sólo como signo sensible; sino también a partir del carácter histórico. De esta manera se aniquilan formalismos categoriales que transitan por los géneros, la región, la temporalidad, etc. Si bien fueron poéticas situadas en un espacio y tiempo determinado, debe acotarse su discontinuidad. ¿Cómo englobar procesos que se cultivan desde realidades tan disímiles como son la caribeña y cono-sureña sin caer tampoco en telurismos regionalistas? Es el proceso de dependencia cultural lo que imbrica, a pesar de los matices propios de cada región; las referencias y los procesos expresivos son particulares. Pensar en un *Tercer Cine* como categoría general para la diversidad de procesos cinematográficos en la región es hasta cierto punto un reduccionismo, sólo necesario para apuntar una cartografía general. No se trata, entonces, de socavar un ser “latinoamericano” como forma abstracta, y señalar un proceso geopolítico, cuyo deslinde es la dicotomía: latinoamericanismo vs imperialismo. De la misma manera apuntamos entonces a la categoría *Tercer Cine* para sostener que la demarcación teórica de los procesos cinematográficos a los cuales referimos, no se encuentra en los géneros cinematográficos, sí en sus poéticas. Y por tanto, en la demarcación que se hace explícita al hablar de un *tercer cine* como epíteto, como veta constitutiva para demarcar un proceder teórico.

La diversidad de valores estéticos presentes en las diferentes poéticas, no merman lo sustancial en ellas, a saber, la postura crítica que apunta el signo histórico desde las formas

cinematográficas concretas en que América Latina se hace presente, no sólo como tópico; sino tomando un rol en la historia, como enunciador, y no como objeto enunciado.

Si bien el punto de partida para comprender la incorporación de América Latina en la modernidad había ocurrido con la fotografía, que se erigió frente al grabado y de cara a la imagen fantástica de una América Latina exótica, sólo la disipó en parte; pero es en el cine donde se puede advertir una compleja composición de la imagen que surgirá de una América Latina realmente existente, y ya no fantástica.²⁹ América Latina debe leerse como signo histórico dentro de un proceso que comienza con su aparición en la “ecúmene”, y la idea que se formó desde Europa de ella, fundando el proceso de acumulación originaria, que en una fase más avanzada desembocaría en el problema del subdesarrollo como la cara oculta de la moneda. Subrayar el patrón de reproducción del capital, no es más que partir de las condiciones estructurales que hicieron del cine latinoamericano un proceso paralelo a otros rubros económicos. La génesis del cine latinoamericano como imagen dialéctica tiene como centro la conciencia de su propio rol y su irrupción de cara a las cinematografías hegemónicas, que se han regodeado en representaciones “fantasmagóricas” donde lo que subyace es la artificialidad y la falta de piso histórico. Partimos entonces del germen que abre este avistamiento histórico. Fernando Birri y su denuncia al subdesarrollo cinematográfico.

Es indispensable partir de lo contemporáneo en un sentido *agambeniano*.³⁰ Recuperamos entonces, una cita de la retrospectiva realizada por Fernando Birri, en uno de sus últimos textos donde aborda la cuestión del llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. El prefacio titulado “El tiempo, todo el tiempo. Prólogo en forma de espejo retrovisor y otros espejismos”, abre la antología *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-*

²⁹ La idea de una América fantástica que “aparece” para Europa en su descubrimiento, es confrontada a partir de sus formas concretas recuperadas por una postura crítica de la historia de las ideas estéticas en América Latina: “el *fruto del mal* comienza con «la perversa nave» que apuntaba Séneca y que alude al efecto del mal cuando se sobrepasan los límites de los mares y los horizontes [...] el mal al que conduce «la perversa nave» es constituyente de esquemas fantásticos que simulan cartografías y, por supuesto, sin sustento histórico ni científico alguno. El mal, antes de ser conocida América por los europeos, ya era parte de una interpretación venida más de una proyección de sí mismos que de la realidad” Cfr. Miguel Ángel Esquivel, “Hacia una simbólica del mal en América Latina. Posiciones y tensiones para una historia de su estética”, en *Pensares y quehaceres. Revista de políticas de la Filosofía*, Núm. 3, Septiembre, 2006.

³⁰ El sentido de lo contemporáneo reside en la capacidad de hacer *citabile* un pasado en un tiempo actual; a partir de su puesta en crisis. Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*, Barcelona: Anagrama, 2011, pp. 17-28.

1969). Éste es más que la mirada de quien ve a la distancia la imagen fotográfica que muestra el paso inminente del tiempo. Bajo la categoría “Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano”, Birri advierte la *contemporaneidad* de un cine que se presenta a la distancia como una bocanada fresca. Y aunque se pudiese afirmar la caducidad de una obra como *Tiré die* en relación a las características del cine latinoamericano actual; su posicionamiento no es anacrónico si se advierte que la forma histórica la cual sentencia el film, está aún lejos de erradicarse. Pero más allá de la sola persistencia de la realidad social que el film pueda denunciar, el “Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano es verde semilla” de las cinematografías que se han declarado participantes de un cine que va más allá del prostíbulo espectacular; y que en cambio, ha abierto sus venas cinematográficas a la experiencia histórica y sensible.

A través de su estimulante prosa poética, Birri sucumbe a la reflexión, necesariamente temporal, de lo que se ha dado en llamar “Nuevo Cine Latinoamericano” cuando afirma: “Nuestro cine, nuestras vidas, son un acto, una semilla, una flor, un carnal fruto de resistencia política. Cuando digo nuestro cine, nuestras vidas, no estoy usando la retórica de una persona en plural: todo lo contrario, estoy usando el plural del pueblo y de los cineastas del pueblo”³¹. Sus palabras no son la retórica del demagogo. Lo que su pluma ha dejado a la posteridad es el legado de un trabajo cultivado. Así, cuando refiere a la semilla, no es su persona la encarnación de ésta. La semilla es la experiencia colectiva del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe Argentina, la primera en ese nivel que se arroja a la tierra fértil de Nuestra América. Recuperar la figura de Birri va más allá de una pretensión de originalidad del cine en América Latina. Su presencia como signo colectivo, no remite exclusivamente a una propuesta del *arte por el arte*, ni busca en un principio llegar a los límites más audaces de la trasgresión artística, así como tampoco encasillarse en el falso problema de la originalidad como problema para la forma artística en América Latina de cara a Europa; aunque de forma latente se presente en sus términos, porque aquí vanguardia bien entendida es ruptura, no necesariamente desde la creación artística, sí a partir del desenvolvimiento de una necesidad histórica.

³¹ Fernando Birri, “El tiempo, todo el tiempo... Prólogo en forma de espejo retrovisor y otros espejismos”, en Ana Lusnich, Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, p. 14.

La semilla no es la figura de Birri; antes bien, es todo lo que convoca. Es en primera instancia el esfuerzo colectivo y comunitario por la apropiación de un medio de masas, que ha estado vedado, como hemos expuesto, por aquellos que hicieron del cinematógrafo un aparato constructor de *ideologemas*.

El viaje a la semilla es el juicio *a posteriori*, es la sentencia de un presente que aparenta haber traído consigo la “derrota” no del Nuevo Cine Latinoamericano; sino de una época efervescente. Y tan tajante como sobrio, sus palabras parecen ser las justas, utilizadas a cuentagotas en un mundo donde el desbordamiento es lo común, cada una de ellas sintetiza, y no resume, los arduos años de un trabajo que no consistió, exclusivamente, en hacer cine. Su labor cinematográfica fue más allá del egocentrismo propio del artista. Forjador de cineastas y edificador de escuelas más allá de los muros academicistas, Fernando Birri se constituyó en *imagen dialéctica* para América Latina. Su humanismo y su poética transcurrieron en paralelo a los procesos históricos que vivió la región en el siglo XX, y comienzos del XXI.

A pocos meses de su muerte, Birri es para América Latina más que un cineasta, es la veta que abrió junto con otros tantos, la posibilidad de la enunciación cinematográfica de América Latina. La afirmación puede ser aventurada, pero basta recordar algo de lo realizado para afirmar que su preocupación por la construcción de un “Nuevo Cine Latinoamericano” nunca se agotó.

Desde su regreso a su natal Santa Fe, Fernando Birri vio en su acontecer cotidiano la urgencia de un cine que atravesó el espectro social y político. Posterior a su experiencia en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* donde compartió las aulas con otros latinoamericanos que formaran parte de esta misma historia: “Nelson Pereira Dos Santos, los colombianos Gabriel García Márquez y Tarik Souki, los cubanos Julio García Espinoza y Tomás Gutiérrez Alea, [...], el santafesino Adelqui Camusso”, se contagió del espíritu neorrealista.³² De la influencia de Chiarini y Zavattini, afloró su preocupación por un cine que aportará a una

³² Cfr. Paraná Sendrós, *Fernando Birri*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina-Instituto Nacional de Cinematografía, 1994.

realidad social, su realidad social. Y no sólo aportó lo aprendido en Roma, él mismo fue pilar neorrealista.³³

Así es que en 1956 surge una idea que “nace en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. Este método una formación teórico-práctica”³⁴. Esta sentencia deja en claro el objetivo que había avistado Birri. La preeminencia colectiva de conformar lo que bajo sus palabras será un *cine realista* y de conciencia social, que se posicionara frente a una realidad para denunciarla y por tanto negarla, sin por esto relegar el sentido estético de la imagen. Al contrario, su formulación atraviesa toda la potencia sensible del cine, misma que refuerza el sentido de un discurso que pretende mostrar lo que ha sido vedado. Es éste su primer esfuerzo de composición de una poética propia, constituida bajo el signo histórico de la Escuela Documental de Santa Fe.

2.2 Del Instituto de Cinematografía a la Escuela Documental de Santa Fe

De la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) a su constitución como Escuela Documental de Santa Fe, hay un camino que no es fácil dilucidar. Entendemos que una cosa fue la constitución del Instituto de Cine de la UNL; y otra muy distinta, el camino que marcó para otras cinematografías de América Latina en el campo del cine, principalmente documental. Más allá de la institucionalidad adquirida vía la UNL, el Instituto de Cinematografía trascendió su conformación meramente burocrática, para adoptar el nombre por el cual se conocería como movimiento cinematográfico propio: *La Escuela Documental de Santa Fe*.

La convocatoria a unas charlas sobre cine realizada a través de la Universidad Nacional del Litoral por parte de Fernando Birri, atrajo una cantidad inusitada y heterogénea de la población santafesina, que se dio cita en el Universidad teniendo como preocupación fundamental el cine. Así, lo que pretendía ser una charla de cuatro días sobre cine, tuvo a

³³ Así lo hace saber el mismo De Sica y Zavattini en correspondencia a Birri. *Cfr.* “Fernando Birri y el Techo de De Sica”, *El hogar*, N. 2491, agosto de 1957.

³⁴ Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe: Editorial Documento Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1964, p.9.

bien por el esfuerzo colectivo, constituirse posteriormente en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

La génesis de este proyecto era improbable en aquel momento histórico, donde los referentes eran prácticamente nulos. Esta experiencia santafesina, fue la primera piedra en la construcción de una cinematografía no sólo argentina, también latinoamericana; misma que se plantaba, ideológicamente, de cara al imperialismo, desde el cine y la política, por supuesto. Cinematografía nacional si se piensa en un amplio margen, y no como una identidad rígida. Antes bien lo nacional era el primer paso para la construcción de una cinematografía continental, o más puntualmente delimitada como del “Tercer Mundo”.

La propuesta de una cinematografía nacional parecería paradójica dentro del marco interregional, en realidad era necesario pasar por la construcción de cinematografías nacionales si se quería llegar a una categoría más amplia. El *Tercer Cine* es en realidad una poética más allá del nacionalismo, pero que se nutre de él. Si bien, su principio gira en torno a la liberación nacional vista como compromiso político, ideológico y cinematográfico; repensar la escala local permite dar cuenta de las diferencias que se generan en un mismo proceso histórico: la dependencia cultural. El punto de encuentro es el Paraná, porque en sí mismo es a la vez la Ciénega de Zapata, las minas del Potosí o el desierto de Atacama. Diferencia sucinta, pero identidad estructural. La propuesta viene desde el centro-este de Argentina, pero tendrá un eco colectivo que se articulará en diferentes regiones del continente, incluso más allá de los límites de la América Latina. Es el proceso histórico mismo, y la acción desde las particularidades las que darán cabida a un *Tercer Cine* que se enunciará como tal, posteriormente. Tendrá como premisa la crítica al subdesarrollo.

Para utilizar la figura formulada por el *Che*, y recuperada por Eduardo Galeano: “el subdesarrollo es un enano de cabeza enorme y panza hinchada”.³⁵ El imperialismo

³⁵ La figura retomada por Eduardo Galeano es recuperada del texto “Cuba, ¿excepción histórica o vanguardia en la lucha armada contra el colonialismo?”. El Che realiza un breve pero contundente análisis de la Revolución cubana en el ámbito de lo probable, enmarcando la generalidad y la posibilidad de que esta experiencia se repitiera en otras latitudes de América Latina. Es también el mismo conflicto que nosotros ponemos sobre la mesa, en cuanto a la expansión de los procesos cinematográficos, tomando en cuenta las desavenencias históricas de cada región. Cfr. Eduardo Galeano, “Gracias al sacrificio de los esclavos en el Caribe, nacieron la máquina de James Watt y los cañones de Washington”, *Las venas abiertas de América Latina*, México: Siglo XXI, 2004; Ernesto Guevara, “Cuba, ¿excepción histórica o vanguardia en la lucha armada contra el colonialismo?”, *Che Guevara Presente: Una antología mínima*, s/l: Ocean Press, 2005. Versión electrónica.

eufemísticamente llamado “subdesarrollo” pone a prueba las capacidades creativas frente a los problemas estructurales. Para salir de ese estado de enanismo sería entonces necesario advertir que la posibilidad del “crecimiento” es irrealizable, si se pretende conseguir en los términos dados por el desarrollo. El cine requería de una cinematografía nacional, en tanto que lo que se denominaba como cinematografía nacional argentina, era más bien el resabio de una cinematografía “enanista”. Y para rematar el problema de una falsa identidad, la referencia a Martí: “El vino de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!”.³⁶

Es así que el Instituto de Cinematografía de la UNL se postrará como experiencia santafesina, y más allá, como pilar en la cinematografía latinoamericana; aún con las complicaciones presupuestadas de antemano. Punto de referencia, prueba piloto y semilla que germinará, es así la primera experiencia de realización de una cinematografía nacional en un profundo sentido. Cabe remarcar entonces la particularidad. El diagnóstico del problema cinematográfico argentino es colocado más allá del momento puramente productivo, es decir, más allá del momento creativo propiamente dicho. Antes bien, se plantea como problema de primer orden la urgencia por crear una estructura cinematográfica nacional. Si bien la dificultad se imponía en los márgenes de acción de la individualidad del artista, se requería entonces, salir de la aporía mediante el llamado a una “creatividad colectiva”. Misma que se constató en la participación del pueblo dentro de la universidad, como forma de integración de un proyecto cinematográfico que rebasaba los límites meramente artísticos o académicos. Ése fue uno de los méritos del Instituto.

Las experiencias en diferentes latitudes latinoamericanas, enfatizaron la urgencia por crear una estructura donde se englobaran las tres actividades básicas para las artes: producción, distribución y consumo³⁷. La experiencia se concretaría en los diferentes niveles de estas actividades, por lo menos en cuanto a la conciencia de que dicha urgencia, no se encontraba exclusivamente en una ardua labor productiva. La conformación de institutos, revistas, festivales, coproducciones, producción teórica, participación multidisciplinaria, etc., fueron momentos que acompañaron a la creación cinematográfica en América Latina. Se pretendía

³⁶ José Martí, *Nuestra América*, México: UNAM, 2009.

³⁷ Juan Acha, *op. cit.*

llevar más allá la experiencia cinematográfica, pues no sólo se pensaba en el proceso de producción; además se reconocía la importancia de la distribución y la recepción.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral buscó ser más que un centro de producción de films. Fue la apuesta por generar algo inexistente en la historia de la cinematografía de la región. Se requería de una producción teórica como punto de partida. Aquí el por qué el instituto no fue un mero centro administrativo, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral. Más que simple aparato “institucional”, su calidad consistió en la conciencia de su labor histórica. Así nació la *Escuela documental de Santa Fe*.

El esfuerzo por llevar fuera de América Latina esta conciencia de cinematografías contra-hegemónicas, fue un punto clave que mostró la importancia de generar circuitos de recepción. Fernando Birri fue una figura que concentró esfuerzos importantes en este orden. Venido de la experiencia italiana, sabía de la importancia de la comunicación entre diversas experiencias y cartografías cargadas de una dimensión simbólica. Si bien el Instituto no fue obra exclusiva de Birri, es asimismo imposible pensar su creación sin su presencia. Su contundencia aportó a la experiencia santafesina un sendero por donde caminar colectivamente. La importancia del Instituto radicó en postrarse como un bastión de un cine que adoptaría el documental ante la premura de la denuncia social. ¿Qué se denuncia? El subdesarrollo, pero no en abstracto. He allí el signo de conciencia histórica ya enunciado. Para Fernando Birri, no era ese el momento para ocuparse por completo de la expresión genuina de la experiencia *poética latinoamericana*,³⁸ es decir, ligada solamente a una cualidad de originalidad en términos artísticos. El primer paso para comenzar a andar, era reconocer la carencia de una estructura; para entonces sí conformar una cinematografía nacional y popular. Es este el germen de su *poética* desarrollada en un arduo trabajo teórico-práctico.

Aquí la teoría no es la vana pretensión intelectual carente de piso concreto, es más bien, el esfuerzo por ir dialécticamente de la teoría a la praxis. Es así que la prueba piloto permitió que se fundara el 19 de Diciembre de 1956 el Instituto de Cinematografía de la UNL.³⁹ El

³⁸ Ponderando la propuesta de Juan Acha desde las artes plásticas, afirma: “Nuestro latinoamericanismo debe ser razonado, crítico y activo; nunca ingenuo, sentimental y pasivo. Las artes latinoamericanas existen, sin duda, pero dependientes y desvinculadas de nuestras mayorías demográficas”. Juan Acha, *op. cit.*

³⁹ *Cfr.* Paraná Sendrós, *op. cit.*

apoyo brindado desde el Instituto Social de la UNL sería una mediación importante para que el proyecto se llevara a cabo, y tuviera como veta importante la creación de material cinematográfico ligado a la cuestión de problemas sociales.

El primer trabajo llevado a cabo por el recién formado Instituto de Cinematografía, fue detectar los problemas más inmediatos de la provincia santafesina. La conciencia de Fernando Birri de un cine que estuviese indisolublemente ligado a su propia realidad, trajo una experiencia rica y necesaria para comenzar el trabajo meramente cinematográfico. Fue así que, a partir del *fotodocumental* y sus investigaciones paralelas, el trabajo del instituto comenzó a tener sus primeros frutos. Y es que es innegable que ese trabajo de fotografía documental constituía, en sí mismo, una experiencia estética. El *fotodocumental* comenzó a tomar parte de la historia de Santa Fe, y al mismo tiempo se encargó de registrarla. Archivos fotográficos y cinematográficos colocados en los límites del documento social y la obra artística, herederos de diferentes experiencias: John Grierson, Paul Strand, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Luigi Chiarini y Cesare Zavattini. Dos de estos momentos pilares de la cinematografía, que influirán en la Escuela Documental de Santa Fe fueron: el neorrealismo y la Escuela Documental Británica. Aproximaciones que se dieron -más que buscando moldes imitativos- partiendo de una propuesta de realización y experiencia sensible propias.⁴⁰

El *fotodocumental* como composición visual tomó el tono de lo endémico, para abrir los horizontes por venir. Utilizó para esto el binomio indisoluble teoría-praxis, cuestionándose que si la realidad podía documentarse, no era a partir de la premisa que afirma que el cine documental es el espejo, el reflejo de la realidad. Documentar la realidad para así negarla, será (posteriormente a este momento) una de las premisas del manifiesto de *Tiré die* que se profundizará más adelante.

La población santafesina documentó su propia realidad, pues eran ellos mismos quienes habían hecho del instituto algo posible. Aquí el hombre de a pie más que convertirse en

⁴⁰ “La primera noche dedicada a prácticos, en cambio, transportamos una destartalada linterna mágica desde la Facultad de Química y proyectamos contra la pared del aula Alberdi dos fotodocumentales completos, pescados entre el papelerío que habíamos traído de Italia: *Un paese* con textos de Zavattini y fotografías de Paul Strand e *I bambini di Napoli*, textos de Domenico Rea, fotos de Chiara Samugheo”. Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe, op. cit.*, p. 18

fotógrafo, o posteriormente en cineasta, se vuelve protagonista en su propia historia. Toma parte en la experiencia, y el rol que le corresponde en el mundo como agente de cambio y transformación. Se buscaba “una forma de comunicación con nuestro pueblo en su dimensión real”. Aquel que buscaba dicha comunicación no era únicamente el artista; también lo fue el trabajador de la cultura, entendiendo ésta en su sentido etimológico.⁴¹

Los *fotodocumentales* como ejercicio visual y crítico dan cuenta de la realidad, pero en un sentido más profundo que el aparente. Lo que hace al *fotodocumental*, es la serie fotográfica, y por tanto, el sentido se adquiere a partir del conjunto. En un primer momento, fueron necesarios para pensar y (re)presentar, fragmentos de una totalidad que encontraba su concreción principalmente en la provincia santafesina; aunque esto no exentará a otras provincias argentinas de ser representadas, esto por la diversidad de alumnos provenientes de diversos lugares del país.⁴² De esta manera el primer *fotodocumental* realizado por el instituto recién formado, fue el de *Tiré die* realizado en 1957. Relevante porque evolucionaría posteriormente en lo que conocemos como “la primera encuesta social filmada”. La fotografía realizada por Óscar Kopps y un grupo de trabajo, muestra una profunda preocupación social, que no relega el aspecto técnico. Conformar una unidad fotográfica que va desdoblado y decodificando la ciudad santafesina. El ejercicio fotográfico es un primer momento para la realización cinematográfica. Tajante sentencia que parece irrevocable, así lo afirmará Fernando Birri y Fernando Solanas.⁴³

De este primer experimento fotográfico del Instituto, quedaron algunas fotografías, recuperadas ante el desmantelamiento del mismo a manos de la dictadura de 1976. La diversidad de los archivos fotográficos que se perdieron en medio de la clandestinidad de

⁴¹ Cfr. Terry Eagleton, *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona: Paidós, 2001.

⁴² Esta referencia la realiza Luis Priamo al recordar las procedencias de otros alumnos del instituto, que iban de diferentes provincias y regiones de la Argentina al instituto. Luis Priamo, “Sobre los Fotodocumentales del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral” en Claudia Neil (et. al.) *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007.

⁴³ Fernando Birri así lo constata en *La escuela documental de Santa Fe*. Así como Fernando Solanas lo enfatizará en su charla en el marco de *Fernando Solanas. A 50 años de la hora de la hornos*. Refiere la importancia de la fotografía como ejercicio cinematográfico, lo cual pareciera una obviedad, sin embargo habrá que darle un matiz particular al pensar la crítica que se ha decantado más por una “literaturización” del film, más que por la profundidad semiótica de la imagen. Conferencia: *Fernando Solanas. A 50 años de la hora de la hornos*. Cineteca Nacional, México, 2018. Archivo Personal.

esos años, impide hoy en día una reconstrucción más completa de aquel acervo documental. A pesar de esto, un arduo trabajo de varios años logró constituir la recuperación de una parte de ese trabajo. En este sentido, tuvo un valor agregado constituir *Vestigios Fieles*, muestra que recuperó parte de ese acervo, realizada en la sede de la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral en octubre de 2005.⁴⁴

Del registro fotográfico que compone el *Tire Dié* rescatamos algunos ejemplos significativos. Cabe mencionar que aun cuando estos ejercicios visuales buscaban ampliar la mirada en la producción cinematográfica, constituyeron singularmente la puesta en práctica de una *poética* pensada con antelación. Entre aquellos ejercicios formativos, encontramos una serie fotográfica que muestra al ferrocarril que atraviesa el salado santafesino. En una de ellas el pie de foto denota una carga significativa contundente: “Símbolo del progreso y del bienestar. ¿Para quién? ¿Para los chicos del Tire dié?”. El ferrocarril en tanto símbolo, sólo adquiere sentido en la unidad del *fotodocumental*, no es la belleza de la máquina de vapor, lo que refleja la calidad fotográfica que detiene su paso y el tiempo en que se inscribe. Es el cuestionamiento realizado al progreso económico que va en detrimento de un desarrollo social. La máquina de vapor inventada por James Watt, hubiese sido impensable sin el proceso de acumulación originaria bajo el trinomio manufacturas-esclavos-azúcar.⁴⁵ El sentido se va completando cuando se tiene el retrato individual y colectivo de los niños santafesinos que ven en el paso del tren, el paliativo a su problemática. Desde las alturas cae la conmiseración de los pasajeros que arrojan a las miradas piadosas una moneda para la “sobrevivencia” material de éstos y la tranquilidad moral de aquellos. La presencia del signo progreso muestra la paradoja del subdesarrollo. Pertinente aquí recuperar a Martí: “Una tempestad es más bella que una locomotora”.⁴⁶

La siguiente fotografía que recuperamos, muestra la presencia del ferrocarril, mientras la aglomeración de infantes espera su paso. Si bien, la imagen no detenta una pulcritud en cuanto al uso de la luz, la composición muestra en el primer plano un puñado de niños que esperan el paso del tren, que apenas se asoma en el cuadro. El juego de luz postra sobre los

⁴⁴ Luis Priamo, *op. cit.*

⁴⁵ “*El capital acumulado en el comercio triangular –manufacturas, esclavos, azúcar– hizo posible la invención de la máquina de vapor*”. Eduardo Galeano, *ibid.*, p. 110.

⁴⁶ José Martí, “El poema del Niágara”, *Ensayos sobre arte y literatura*, La Habana: Letras Cubanas, 1979.

niños una sombra; mientras la espera de la llegada del tren se mira como la ansiada espera de la esperanza. Son ellos mismos, espectros detenidos en el tiempo siempre porvenir que nunca llega. Después de la generalidad vienen los retratos fotográficos, los rostros de los párvulos donde anida la esperanza. La referencia a Cartier-Bresson se hace inevitable si pensamos en aquellos rostros en los que encontró la esperanza en medio de la Guerra Civil Española. Indudablemente, el *fotodocumental* está más cercano al fotoperiodismo que a la artificialidad del arte por el arte. Esto no inválida, desde nuestra postura, una profunda raigambre estética. Arte no necesariamente es buena poética, pero poética deviene indefectiblemente estética.

2.3 Teoría y praxis: de los documentos a los manifiestos

Si la Escuela Documental de Santa Fe logró constituirse como signo cinematográfico para América Latina, fue en gran medida a su capacidad de ir de la teoría a la praxis, bajo un horizonte definido. Esta claridad estética e histórica, fue a su vez propia de la obra de Fernando Birri. Así, lo que se podría asumir como consumación de una práctica individual, pasa a ser en realidad el proceder de una colectividad organizada que va más allá de la institución en su sentido más inmediato como forma burocrática. Es así que la conformación del Instituto de Cinematografía de la UNL logró trascender el cerco burocrático al transformarse en lo que se conocería como la Escuela Documental de Santa Fe. Su influencia como punto de arranque de la experiencia cinematográfica latinoamericana estuvo en generar una idea consciente de la realización documental. Práctica y teoría se conjuntaron para abrir el horizonte de una cinematografía más allá del cine en sí mismo, es decir, del cine como creación artística. La praxis proyectó lo que teóricamente se había planteado en diferentes textos. Algunos de los aportes que ya hemos esbozado fueron los fotodocumentales, las encuestas sociales, la participación del pueblo en las discusiones que permitieron la creación del instituto en el seno de la Universidad, la difusión de una producción teórica propia vía la editorial del instituto. Los textos que registraron una parte de la historia de la escuela de cine de Santa Fe, así como los manifiestos de Fernando Birri, fueron sustanciales para rastrear tanto la poética propuesta, así como la línea de acción que conllevaría su conformación.

Hablar de una sola poética en la obra del “alquimista democrático”, sería incurrir en una falsa generalidad. Esta afirmación quedó asentada en sus manifiestos, donde se mostraba su

pensamiento, siempre vivo, y por tanto incapaz de estancarse en un dogmatismo conformista. Sus presupuestos despliegan a la imagen dialéctica, al avistar en la forma estética y artística todo su potencial histórico. De allí que afirmar la existencia de “una poética” en la obra de Birri, es reducir sus vaivenes teóricos, sus postulados y posicionamientos en meras fórmulas reductibles, según sus detractores, a la llana propuesta “Nuevo Cine Latinoamericano” como sinónimo de “cine político”. Aunque en cierta manera es una afirmación significativa, habría que dilucidar la categoría, a fin de no caer en reduccionismos susceptibles de homologar la diversidad, por lo cual se perderían los matices de aquel llamado nuevo cine.

La capacidad de enunciación política en amplio sentido, no se reduce al tratamiento de asuntos políticos como temas en las obras. La propuesta política se encuentra ceñida al lugar que ocupa la obra en relación con un proceso –totalidad– que es al mismo tiempo económico, político, cultural e ideológico. Esto no afirma una renuncia al carácter político del arte; más bien, logra ampliarlo para evitar la intervención forzada de contenidos “políticos” en las obras. El énfasis en la estética como categoría de enunciación política se plantea bajo la premura de confrontar los aparatos ideológicos que funcionan desde dicha lógica, encubiertos por formas sensibles enajenantes.⁴⁷

La Escuela Documental de Santa Fe es presencia histórica y teórica. Su labor estuvo fundamentada en formular un pronunciamiento político, a partir de la realización de filmes con una línea principal: “Por encima de sus valores técnicos o artísticos, que no se propuso alcanzar, este film indica un rumbo. Más que obra de arte, es un documento”.⁴⁸ La sentencia anterior fija un punto de partida sustancial que refiere al film *Tire dié*, y a la línea que siguió la escuela mientras el director fue Fernando Birri. Evidentemente el instituto como escuela, tomó diferentes direcciones según sus propios vaivenes conjeturales, pero la historia de la Escuela Documental y de Fernando Birri fue una misma, a pesar de que el instituto y él tomaron rumbos distintos en el momento de su ruptura. Cabe entonces seguir la línea que llevaron ambos hasta el momento abrupto en que Fernando Birri se ve orillado a tener que dejar la dirección del instituto y tomar el camino del exilio.

⁴⁷ Para comprender a cabalidad el problema de la forma estética. Cfr. Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

⁴⁸ Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe*, op. cit., p. 86.

El Instituto de Cinematografía se preguntó entonces por su rol histórico y social. Partir del documental era una demarcación teórica, pero también estética. La pregunta presente: ¿cuál tendría que ser el punto de partida de una estética del documental, o más allá; era necesaria una estética del documental? Aquí, el documento como registro se encuentra en el polo opuesto a la idea obsesiva del culto a la fuente, sobre todo si pensamos en la premisa historicista bien conocida, que plantea dejar que el documento hable para contar las cosas “tal cual sucedieron”. El deslinde con respecto a esta pretensión objetivista que ha permeado el problema teórico del documental como fuente histórica de conocimiento, y como signo estético, no está planteado en el trabajo de Birri con la ingenuidad con que en ocasiones se ha abordado la problemática: mostrar el “objeto en sí”. La memoria histórica se reconstruye a partir de las huellas del pasado, a las cuales inevitablemente hay que referir, sin que esto signifique pensar que el cinematógrafo como técnica permite el “retrato fiel”. Es inevitable no discernir dicha aparente aporía.

El documental es en cierta medida un repositorio de memoria. No presenta la realidad en sí, sino “una mirada que, de alguna manera, interpreta un universo que existe más allá de la voluntad de sus realizadores”.⁴⁹ Significa que la medicación no demerita la capacidad verosímil del documental. Y es que si algo diferenciaría al documental como evocación del pasado, de la historia como disciplina del hombre en el tiempo, es justamente que el documental puede fijarse como huella, como inscripción; o de otra manera, como discurso historiográfico capaz de ser re-interpretado: “El documental muestra, pero además plantea un tipo de relación específica con lo representado: hace perceptibles aspectos del mundo y los interpreta”.⁵⁰ Así, no podríamos reducir el documental a su connotación objetivista. A una reproducción sin mediación del “objeto en sí”, sin tomar un distanciamiento donde la cámara misma es a su vez mediación:

Evidentemente, en los períodos de menor visibilidad del cine social y político –en el caso de Argentina este período se extiende desde las primeras películas silentes hasta la creación de la Escuela Documental de

⁴⁹ Cabría ahondar en la problemática de la naturaleza del film documental, desde la discusión que se encarna en el problema del registro. Aunque pareciera que la discusión está cerrada, nuevas formas del documental nos hacen preguntarnos si realmente la discusión está saldada. Gustavo Aprea, *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires: Manantial, 2015, p. 86.

⁵⁰ *Ibid.* p. 77.

Santa Fe en 1956– la cuestión del verosímil y del realismo resulta profundamente determinante, ya que se refiere directamente a la relación entre la representación de la realidad y la realidad representada, o sea, las relaciones de mimesis entre la obra y su referente.⁵¹

La verosimilitud se hace presente en la ficción o en el documental. La imagen se desdobra a sí misma como “imagen fantasmagórica” ante la imposibilidad de mostrar la inscripción de la imagen en espacio y tiempo concreto. La posibilidad que nos ofrece la virtualidad del cuadro trastoca el proceso de mimesis, y abre la posibilidad de la reconstrucción que necesariamente tendrá que pasar por el asunto de la “credibilidad”. La verosimilitud no es la capacidad de reflejo de la realidad; sí de hacer creíble, y por tanto posible, el discurso cinematográfico, sea desde el documental o la ficción. De allí la propuesta de no reducir las poéticas a los géneros cinematográficos. A este avistamiento llegará Fernando Birri y la experiencia de la Escuela Documental de Santa Fe.

Cuando se realizó la primera experiencia cinematográfica del Instituto, existía ya el esbozo de su poética. La premisa era documentar el subdesarrollo, para así denunciarlo y erigir el primer momento: la toma de conciencia. Se denuncia el colonialismo de dentro y de fuera. Se señala el *ideologema* de la modernidad a partir de la promesa de un desarrollo procrastinado, desde donde se construye una imagen “ficcional” del edén prometido. La *imagen dialéctica* esbozada por Benjamin cae con toda su potencia en la tesis IX *Sobre el concepto de historia*, donde se evoca al *Angelus Novus*. El signo progreso se entrevé como contradictorio y fantasmagórico. La forma cinematográfica que pretenda documentarlo deberá ir más allá de la realidad evidente que se esconde tras un halo de objetividad que impide acceder a una verdad más profunda.

El alejamiento del arte del proceso de producción material le ha permitido desmitificar la realidad reproducida a lo largo de este proceso. El arte desafía el monopolio de la realidad establecida para determinar qué es lo «real», y lo hace creando un mundo ficticio que, sin embargo, es «más real que la propia realidad».⁵²

⁵¹ Pablo Piedras, “Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías”, en Ana Lusnich, Pablo Piedras (eds.), *op. cit.*, p. 44

⁵² Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 73

No hay evasión a la realidad, sino ruptura con ella. Lo que inquieta a Marcuse en el párrafo anterior es la cualidad del arte por mostrar lo que está oculto, aquella realidad mediatizada que sólo es asequible mediante un proceso no sólo perceptivo-estético sino también cognitivo-racional.

Esta postura coloca a la Escuela Documental de Santa Fe cercana a las propuestas del cine-ojo *vertoviano*, donde se sostiene que la cámara se adentra en una realidad a la cual el ojo humano no puede acceder. Ir más allá de la realidad percibida, y revelar así las profundidades que la cámara-ojo puede deconstruir, es la premisa sustancial del realismo de Dziga Vertov, no así un objetivismo reduccionista como pudiera pensarse someramente, así lo manifiesta el mismo Vertov cuando escribe acerca de su film, *El hombre de la cámara* (1929):

...el film es solamente la suma de los hechos fijados sobre el celuloide; si lo prefieren no solamente la suma, sino también el producto, las matemáticas superiores de los hechos. Cada término y cada factor es un pequeño documento en particular.⁵³

El documental es un producto que reproduce “hechos fijados”. Es la elección de los sucesos y su montaje. La realidad a la que alude sólo puede ser re-construida desde cada “pequeño documento en particular”. No hay pretensión realista pero sí verosímil, el compromiso está en la forma cinematográfica y más allá de ella. He allí una clave para comprender el documental como “documento” más allá del mero registro; es la construcción misma del documento la que requerirá no sólo de la veracidad sino de la verosimilitud.

Cuando Birri afirma en el programa de presentación del *Tire dié*, el 27 de septiembre de 1958: “conmovidos pero lúcidos”, sentencia justamente la dicotomía entre veracidad y verosimilitud. La estética en su más amplia connotación, no puede relegar la potencia del documento como “hecho fijado”; y a su vez la veracidad del documento no puede ir en desmedro de la capacidad *poiética*. Esta es la dialéctica que circundará la propuesta teórico-práctica de Fernando Birri y, en cierto grado la línea que siguió la Escuela Documental de Santa Fe.

⁵³ Dziga Vertov, *El cine-ojo*, Madrid: Fundamentos, 1973, p. 94.

Antes de partir al exilio, Birri escribió un libro donde recopilaba la experiencia de esos primeros años de germinación del Instituto, que va de 1956 a 1962. El esfuerzo teórico ante su inminente salida de la dirección dio como resultado el libro *La Escuela Documental de Santa Fe*. No hay poética sin teoría, así como tampoco obra sin idea. El texto *La Escuela Documental de Santa Fe* es una muestra del esfuerzo por llevar a teoría la experiencia de esos años. Es a su vez el registro de la experiencia santafesina. En primera porque su escritura partió de un presupuesto pedagógico –en la mejor de las acepciones– donde se requería historiar la experiencia para posteriores esfuerzos colectivos por conformar escuelas de cine –en su más amplia acepción– en América Latina. La premisa central no se contentaba con la creación de nuevos filmes, había que construir una base sobre la cual pudiese desarrollarse una estructura cinematográfica.

Las páginas del libro contienen diferentes momentos de la experiencia del Instituto. Podríamos diferenciar dos líneas que delimitan la intención de aquellas páginas. Por un lado, la declaración de los principios en función de la urgencia por fomentar una industria cinematográfica propiamente santafesina que tendría como fin, posteriormente, la conformación de una cinematografía nacional y continental. Declaración de los principios poéticos, axiomas de acción artística y política. Por otra parte, la caracterización de las cuestiones más pragmáticas relacionadas con diferentes aspectos que incidieron en la conformación del instituto. Desde la forma en que se estructuró el currículo, hasta algunas descripciones meramente de corte administrativo. La idea general era que este documento germinará en nuevas aventuras cinematográficas para un cine consciente de su labor histórica. La intención era constituir “un documento de documentos”⁵⁴.

Las reflexiones postradas en este “documento” se despojaron del trabajo meramente especulativo. Se partió del camino andado para retomar lo necesario en la búsqueda de generar una “industria” cinematográfica más allá de la hegemonía ejercida por las cinematografías centrales. Las primeras páginas del libro constituyen breves pero sustanciosos ensayos donde se arrojan las problemáticas a las que había que enfrentarse.

Si afirmamos que este texto se convirtió en un documento más, que abría las posibilidades del documental desde la concepción de una poética, habría que anotar las particularidades

⁵⁴ Fernando Birri, *La Escuela Documental de Santa Fe*, op. cit., p.11.

que compusieron dicha poética. Despojados del objetivismo que podría permear al documental, tenemos elementos que amplían la visión, ¿qué se debía entender entonces por un cine realista? En resumidas cuentas, no se trataba de transpolar la experiencia neorrealista a Santa Fe. La realidad de las imágenes tenía que venir a despojar y denunciar la imagen falsa que se había articulado de esa realidad. Sostener los propios temas y problemas desde una experiencia genuina y a pesar de todas las dificultades estructurales:

Como equilibrio a esta función de «negación», el documental cumple otra afirmación de los valores positivos de esta sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Consecuencia –y motivación– del documento social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida.⁵⁵

En este breve párrafo se desdobra uno de los puntos cardinales que constituirán la propuesta del *Tercer Cine*: la simetría del subdesarrollo económico al cultural. “El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”.⁵⁶

La problemática categoría de “pueblo” toma fuerza al ser evocado como el sujeto a quien va dirigido la labor del documental. La dicotomía se avista en diferenciar “cine popular” frente a “cine culto”. La batalla está perdida de antemano por los términos en que se plantea:

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 se decía cine «popular», era cine «comercial», y cuando se decía cine «culto», era cine de «elites». ⁵⁷

Sin embargo, la tesis de Birri en torno a esta encrucijada va más allá de la miopía que banaliza un cine “popular” al confundirlo con un cine de masas; y la contraparte, el cine de élite postrado como cine para una minoría capaz de digerir el cine de autor. Porque si bien, la ambigüedad del concepto puede hacer referir a una masa homogénea indiferenciable

⁵⁵ Fernando Birri, “Brevísima teoría del documental social en América Latina”, Santa Fe, IX-62, en *La Escuela Documental de Santa Fe*, op. cit., p 13

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

enmarcada dentro del Estado, el concepto se amplía cuando Birri aboga por la formación de un pueblo consciente, lo que significa que éste va más allá de sus limitaciones políticas vinculadas a la connotación de “sociedad civil”. Incluso iría más allá de una categoría política, de clase, como lo sería la de proletariado. Si se vislumbra que la formación de un cine popular, está más allá de la procedencia de clase, entonces esa masa homogénea deja de serlo en la medida en que adopta una capacidad crítica. En términos *marcusianos*:

si el arte «está a favor» de alguna consciencia colectiva, está será la propia de los individuos unidos en el reconocimiento de la necesidad universal de la liberación –sin considerar su posición de clase. La dedicatoria de Nietzsche en *Zarathustra* «Für Alle und Keinen» (para todos y ninguno) podría aplicarse también a la verdad del arte.⁵⁸

Resaltar este párrafo para sostener que el problema es más complejo de lo que en apariencia se muestra. La línea que se demarcó desde un principio, subraya que los medios expresivos son en primera instancia, eso precisamente, mediaciones. A pesar de esto, la estética del documental social de la Escuela Documental de Santa Fe, irá aún más lejos. La premisa no es sólo artística; sino estética.

De allí que el cine culto como es llamado por Birri, cine de élite, es atacado justamente en la medida de su “enajenación”, de su estar fuera de la realidad, no pensada ésta bajo la trivialidad del objeto en sí. Pensada sí, desde toda la dimensión que la compone. El cine culto en su diferenciación con el cine-espectáculo y su identificación como cine-arte se construye bajo la lógica del autor, es decir, la importancia del director como creador. Habrá que tomar las cosas con calma. Por una parte, se alude a la colectividad del cine, pero el mismo Fernando Birri se constituye como figura central, y aunque aquí el problema no es por la subjetividad, sí hay que aclarar el rumbo que su figura da a la Escuela Documental de Santa Fe.

La crítica se establece justo en el punto medio de las dos posturas. La Escuela Documental de Santa Fe será popular en la medida en que el pueblo pueda construir una postura crítica, porque se estará más cerca de la realidad social en el momento en que se adopte la crítica de

⁵⁸ Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 79.

la sociedad contemporánea, sea a través del documental como obra creativa, o ligada más a un trabajo etnográfico; mientras que el documental como forma popular no tendría por qué perder su capacidad de enunciación artística, aun cuando ésta no sea la primera de las intenciones. Y es que el conocimiento de las propias limitantes podía potenciar las posibilidades creativas posteriores.

Este punto es fundamental para comprender el camino que tomarán otras poéticas del cine latinoamericano, en especial la del Tercer Cine, donde se presenta desde la dialéctica esta problemática. Más allá del cine espectáculo y del cine de autor se encuentra un *Tercer Cine* que construye una *imagen dialéctica*, es decir parte de la historia y toma ancla en la forma estética. El nuevo cine latinoamericano se nutre de las poéticas que convergen alrededor de la Escuela Documental de Santa Fe, el cine imperfecto, el tercer cine, la dialéctica del espectador, entre múltiples y variadas expresiones cinematográficas propias.

Algunos de los presupuestos formulados entonces por la Escuela Documental de Santa Fe a través de Fernando Birri, tendrán cabida en otras poéticas. Allí se encuentra el punto de encuentro del *Nuevo Cine Latinoamericano*, como hemos expresado desde las primeras páginas, en la confluencia y distanciamiento de las poéticas. Se aproximan en la fórmula expresada por Benjamin como *imagen dialéctica*.

Es en los manifiestos donde encontramos una evolución en las *poéticas* de Fernando Birri. Los manifiestos funcionan como paratextos del film, acompañan su producción. Su relevancia consiste en cristalizar la forma estética. Nos centramos en dos de los primeros manifiestos de Birri: “Por un cine nacional, realista y crítico” y “Por un cine nacional realista, crítico y popular”.⁵⁹ Estos dos manifiestos delimitan dos momentos muy bien demarcados en la poética de Birri. El primero, formativo, se sustenta en las necesidades más inmediatas, que como producción teórica se encuentran ligadas a la Escuela Documental de Santa Fe; mientras que posterior a esta etapa, se dio un proceso de profundización de carácter estético en otros dos manifiestos: “Por un cine cósmico, delirante y lumpen” de 1978 y “Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano” de 1985.⁶⁰ La sentencia principal en estos

⁵⁹ Fernando Birri, *El alquimista democrático. Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*, Santa Fe, Argentina: Ediciones Sudamérica, 1999, pp. 231-233.

⁶⁰ *Ibid.*, 233-239.

últimos es la importancia de la profundidad sensible que habita en la obra cinematográfica de Birri. Llevar al límite la forma estética es uno de los presupuestos del manifiesto “Por un cine cósmico...” que encabezó el film *ORG* (1979).

En el manifiesto “Por un cine nacional, realista y crítico”, conocido también como el manifiesto que acompaña al film *Tire dié*, Birri pondera tres preceptos teórico-prácticos para abordar el problema desde la raíz. Se enuncian tres problemáticas avistadas también por otros cineastas latinoamericanos, ante las cuales se propone:

1) Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando el mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita. 2) Afianzar las bases para una futura industria cinematográfica local, santafesina, de repercusión nacional, en la medida que los alumnos se perfeccionen técnicamente con la periodicidad del aprendizaje cotidiano. La industria cinematográfica argentina ha alcanzado una técnica fotográfica y sonora casi perfecta. Las imperfecciones de fotografía y de sonido de **Tire dié** se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzados por las circunstancias, las cuales al obligar a una acción y a una opción han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido. 3) Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de consciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí...⁶¹

La primera sentencia se encuentra en la órbita de un cine cuya expectativa es ser nacional, realista y crítico. A esto se liga el hecho de la presencia popular en la Universidad. Propuestas que hemos discernido ya en este acápite. Por otra parte, el segundo punto remarca la cuestión de la técnica y el contenido. Esta relación indisoluble contiene una aporía por lo menos en apariencia. La sentencia del manifiesto recaería en responsabilizar al contenido de la potencia histórica y las posibilidades comunicativas que emergen de ella. Esto llevaría a una resolución simplista donde el contenido condiciona a la técnica. Sin embargo, a pesar de lo

⁶¹ Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe*, op. cit. (Subrayado nuestro).

que pudiera pensarse, la salida ante tal disyuntiva no es tan sencilla como parece. Si bien el argumento recae en el sentido dado a la técnica como medio, es decir, al cine como canal de comunicación, no por esto hay recelo ante la técnica. El sentido imperfecto por encima de la perfección sin sentido, se justifica en toda la conformación de la poética que hemos venido reproduciendo a partir de las fuentes consultadas. La muestra concreta de esta poética se hace presente en *Tire dié* que es nombrado como primera encuesta social filmada.

En sí mismo no es un film que aspire a la *artisticidad*. Es más bien la expropiación del medio cinematográfico para mostrar una realidad determinada, un fragmento de ella. La aparente forma convencional de este “documento” con respecto del documental concebido en los linderos de una reducción connotativa, misma que lo mantiene cercado a la labor meramente informativa y objetiva, no es en *Tire dié* un fin en sí mismo. La pretensión si bien es de veracidad, no merma su potencial crítico, que no se oculta bajo el halo de la imparcialidad. La voz *en off* que abre el documental es un gesto irónico frente a una concepción que ve al documental como fuera de lo estrictamente cinematográfico. Aquí el dato duro se potencia, pues es la construcción de un discurso que toma partido, el de los olvidados y marginados que roban el espectáculo del Salado, allá en la ciudad de Santa Fe.

La ironía no sólo está presente en esa voz *en off* que va construyendo la imagen de Santa Fe desde los cielos. Se avistan los edificios, las casas, los ríos, la magnificencia de una ciudad que secunda la Capital Federal. La descripción contabiliza todo aquello que la compone: el gobierno, la iglesia, el ejército, la producción agrícola, el consumo de pan y cerveza; además, la importancia de su Universidad, los teatrillos, las orquestas, los museos, las joyerías, las fábricas y los sindicatos. Todo ello conjuntamente conforma a la ciudad de Santa Fe, y con ello la realidad argentina y latinoamericana. El viaje comienza en los cielos y aterriza cerca de la estación Mitre, en los bajos del Salado. Sobre un puente de dos kilómetros llega el tren, símbolo de la revolución industrial, y del progreso de los países “desarrollados”; sin embargo acá es sinónimo del “tire dié”. La connotación, más allá de los “pibes” pidiendo diez centavos a los pasajeros, que abordo se asoman expectantes, atraviesa el tejido social y contribuye a una crítica a la contemplación de un fenómeno, como si éste se desarrollará endógenamente, por “causas naturales”. La vida alrededor del “tire dié” es casi una realidad

paralela, casi inexistente, como la metáfora del túnel: afuera una realidad, y por dentro otra; ambas paralelas pero excluyentes, en apariencia.

En los bajos del Salado se “escenifican” las historias del *Tire dié*. Son tan cotidianas que mirarlas es un acto común, normalizador. Su invisibilidad forma parte de un “paisaje natural”, cuya existencia se explica por un indescifrable azar. Hacer visibles estas historias, dotar de identidad es significar la nimiedad. Ciudades ausentes que se evocan fantasmagóricamente como signos de la decadencia de esa construcción teleológica del porvenir. Si bien, Luis Buñuel había re-presentado magistralmente la desolación del páramo citadino que se expandía en los márgenes de la ciudad de México en *Los olvidados* (1950), acá la diferencia es que la dramatización toma como pretexto la encuesta social, y no necesariamente el “embellecimiento” del marginado, o más puntualmente, su potencia simbólica.

Tire dié como construcción cinematográfica parte del gran plano para registrar la ciudad. Desde la perspectiva aérea se fija la imagen de Santa Fe, y su inherente relación con el litoral argentino. Después del recorrido aéreo la cámara baja de las alturas para postrarse en las postrimerías de la vida terrenal. Llega a los márgenes donde se han asentado las comunidades del “tire dié”. En las orillas donde las estadísticas son inciertas y las chozas se construyen a duras penas. Pregunta la voz *en off*, “¿cuántos habitan?” La respuesta es imprecisa, porque aquí las estadísticas son solo un corolario construido *ex profeso* por todo el aparato desarrollista de carácter *cepalino*.

Así pasamos del gran plano al plano general de la comunidad, y a la captación del detalle: los rostros de los protagonistas. Se da carta abierta para que cada uno construya su propio relato, para que por primera vez sean ellos los protagonistas de la historia. Desde las amas de casa que salen a laborar como trabajadoras domésticas, a los trabajadores que levantan la ciudad con sus grandes construcciones. Lo paradójico lo sentencia uno de los “encuestados”, con una simpleza brutal refiere: “nosotros levantamos los edificios de la ciudad y no podemos levantar un rancho”. Así de simple y llano, así también de contradictorio.

La conmiseración no es el valor presente en este registro visual, pues el problema trasciende la problemática meramente ética. No se plantea un proceso de reconocimiento en el receptor, en el sentido aristotélico de *catarsis*, por lo menos no como punto de llegada. En cambio, se

opta por generar un contenido directo donde se intenta dar voz a quienes no la poseen, y más allá, expropiar el cine como técnica propia del capital, en favor de la comunidad. Partir de este sentido colectivo del cine para fines más diversos que los propios del capital y su reproducción, sea desde el proceso económico como tal o desde su despliegue ideológico. Esa es la valía del primer film de la Escuela Documental de Santa Fe, más allá de la perfección técnica: un sentido del cine.

La imagen de cada uno de los sujetos presentes en el film se construye en base a la cotidianidad que demarca el espacio del margen social. Es tal cual una encuesta social filmada, que pretende ser un primer momento de consolidación del trabajo de investigación y de formación técnica que se había realizado con anterioridad. Es un punto de partida, más que un punto de llegada. El testimonio queda registrado mediante el empalme de la voz de los sujetos sociales, y la dramatización hecha por el equipo de filmación. Este hecho no le resta verosimilitud al relato, por el contrario resalta la mediación existente. La voz de los trabajadores, amas de casa, estudiantes, ancianos; se va construyendo hasta llegar al punto medular: los niños.

Cabe preguntarse si la elección del sujeto protagonista es un recurso sensible, o mera atracción aristotélica de empatía hacia el sujeto social más vulnerable. Una respuesta tentativa tendría que darse en favor de la acción sin plena conciencia del acto. Los niños del *Tire dié* ven más allá del dinero que pueden ganar corriendo tras el tren. Para ellos la actividad se convierte también en un momento lúdico, por lo menos desde el fragmento de realidad presentado por la cámara. La emoción es latente ante la llegada del tren, y ellos corren sobre las vías sin tener en cuenta el riesgo de caer en su búsqueda de ganar unos centavos. Signo entonces de la multiplicidad de sentido que tiene la mendicidad en el niño. Más allá de la realización inconsciente de mendigar, hay una propiedad que vuelve más atroz el acto. El “principio de placer” no ha sido totalmente suplantado por el “principio de realidad”, y se torna entonces lúdico la lucha por la vida.⁶² Esta interpretación como discurso positivo de superación es un argumento peligroso para la justificación de la marginación y el lumpenaje. El discurso de la libertad de las facultades de quien encuentra imaginación incluso en las situaciones más complejas y adversas, debe discernirse bien con respecto a las

⁶² Cfr. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Madrid: Sarpe, 1973.

circunstancias fomentadas por distribución desigual de la riqueza, y no como acto de la selección natural. Ese discurso es el que es necesario desmontar, pues si bien el libre juego de las facultades se hace presente en diversas circunstancias, contextos y contingencias, eso no debe justificar las formas rapaces en que el capital se despliega.

En suma, este primer momento de un “cine social” en una connotación profunda, busca abrir las posibilidades de una técnica y su apropiación. Mostrar que el medio es justo el vehículo para la diversidad de sentidos, y que su validez, en el caso del cine, no está dada por la facilidad de acceso como forma-espectáculo en el sentido más banal de las grandes producciones cinematográficas, que construyen *ideologemas* sutiles, pero profundamente significativos, sea desde la ideología misma o desde el despliegue de la acumulación de capital.

La técnica apropiada por la Escuela Documental de Santa Fe fue parte de un proceso concomitante para América Latina, el cual significó la participación de ésta en la modernidad cinematográfica. A esto vino a sumar la Escuela Documental de Santa Fe, a dar de sí la posibilidad de otro cine, de otros medios de divulgación y por su puesto de otro tipo de espectador. Cuestiones que abren otras discusiones en otras latitudes.

2.4 El *Mégano* como ejercicio cinematográfico

La genealogía del Nuevo Cine Latinoamericano tiene dos momentos fundacionales. Uno venido de Santa Fe; el otro desde la Habana. Fernando Birri había apostado por una poética realista, popular y nacional. Su voz resonó con un eco que se expandió por nuestra América. Es la conformación de un proceso que se gestará hacia finales de los años 50, y que trastocará la dimensión cultural cubana. Allí en el seno de ese proceso, encontramos a Julio García Espinosa, concomitante con la Escuela Documental de Santa Fe. Figura central para comprender los vaivenes que se originaron en el cine cubano después del triunfo de la revolución. Antes de ésta, imaginar una industria con las características que se dieron en esos momentos, era poco más que una ilusión. Su labor fue más allá de la dirección cinematográfica. Fue guionista, crítico y teórico de cine. Incluso por la diversidad de sus reflexiones podríamos afirmar, que se adentra de manera general en el campo de la estética

y la cultura. Uno de sus ensayos más citados es “Por un cine imperfecto”. Aunque es un texto breve, contiene una profunda reflexión sobre el cine y el arte en general. Si bien, sus reflexiones comenzaron a circular en la revista *Cine Cubano*,⁶³ es a finales de los años sesenta cuando su producción teórica toma un camino particular. Propuestas que encontramos en ensayos que conformarían libros, entre ellos están: *A cuarenta años de un cine imperfecto*, *Algo de mí*, *Una imagen recorre el mundo* y *La doble moral del cine*. Articulan una obra que no es unitaria, aunque gravita sobre una idea central en su propuesta teórica, el “cine imperfecto” como vía de emancipación no sólo creativa sino creadora. La premisa es tan amplia que no se reduce al problema exclusivo de la forma cinematográfica; sino que ahonda en una propuesta cultural, política y estética.

Rastrear una poética es ir más allá del hombre, es adentrarnos en su obra y su pensamiento. El primer ejercicio cinematográfico de Julio García Espinosa lo dio en conjunto con otro de los pilares del cine cubano: Tomás Gutiérrez Alea, mejor conocido como “Titón”. Ese ejercicio conforma un momento inaugural del cine latinoamericano. Nos referimos al corto documental *El Mégano* (1955). Se hace evidente que en este primer momento que podríamos denominar aún como formativo, y con la experiencia neorrealista a cuestas, se tiene la necesidad de reflejar una realidad allí patente, que golpea directo a la cara. Era la hora de comenzar a distanciarse de aquella realidad italiana y pensar lo que vivía América Latina, en este caso a través de Cuba. Si Argentina había dado un paso enorme en la búsqueda de otras vías para el cine latinoamericano; Cuba hacía lo propio prácticamente en esos mismos años. Venir de una misma experiencia europea como fue el neorrealismo había sentado las bases, tanto para Fernando Birri como para Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea; formados en Roma, como ya hemos afirmado. Su confluencia es muy relevante para el surgimiento de esta historia conocida ya por todos: la del *Nuevo Cine Latinoamericano*. La experiencia europea es detonante de muchos cuestionamientos que buscarán ser resueltos desde la práctica en los países de origen. De allí que en esos primeros años el proceso formativo aún no concluyera.

⁶³ Habrá que atender la radical importancia que tuvo la revista *Cine Cubano* como experiencia de difusión dentro del ICAIC.

El Mégano se convierte en el primer corto documental que dará rumbo a una nueva cinematografía latinoamericana. Converge en el tiempo histórico con el momento en que Santa Fe realizaba los primeros ejercicios fotográficos que desembocarían en su escuela documental. Es *El Mégano* la otra semilla de la cual emerge el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin ningún afán por los orígenes, y sin demeritar experiencias que precedieron, hemos puesto el acento en esta historia, justo por la confluencia de dos experiencias que tienen sus particularidades propias, pero que surgen de un proceso común: una inexistente estructura cinematográfica de veta popular en América Latina.

Este primer experimento cinematográfico al igual que los fotodocumentales santafesinos, son ese primer paso que era necesario, para comenzar una producción que vendría a constituir una época prolífica para el cine latinoamericano. *El Mégano* es un primer ejercicio de reflexión crítica con respecto a las condiciones de trabajo en nuestros países. Se sitúa desde lo concreto para dar un viso de generalidad para la región. Es la Ciénega de Zapata que se convierte en signo para América Latina. La precariedad con que fue filmada no es una oda a la imperfección y al minimalismo, es el resultado de una práctica cinematográfica en un contexto donde los medios de producción se encontraban reservados a experiencias y fórmulas que resultaban rentables, pero poco prolíficas.⁶⁴

Es en este sentido que el valor de *El Mégano* se encuentra como hemos afirmado, codo a codo con *Tire dié* en una propuesta del documento como registro, como huella y como primera piedra. Repetimos que no es el regodeo de la marginación, ni la búsqueda de fórmulas de una sensibilidad vulgar, lo que aportan estos relatos fílmicos. *El Mégano* es un ejercicio que gravita en la tónica realista, entendida en una acepción de confrontación referencial. Su cercanía con el cine de Dziga Vertov puede observarse en la mirada cotidiana de la superexplotación, el no lugar que constituyen la marginalidad de las masas que ni siquiera llegan a constituir una clase proletaria. De menos, irónicamente, en *Ladrón de bicicletas* (1948) Antonio Ricci, aspiraba a un trabajo asalariado, aunque sólo quedará en un falso espejismo. En *El mégano* esa pretensión es inexistente; sin embargo, su distancia está

⁶⁴ Sería importante revisar las correspondencias del cine mexicano y cubano antes de la revolución. El apunte a un cine "folclorista" en el mejor de los casos, que mostraba superficialmente los estereotipos identitarios en la región, fuese en el caso cubano, mexicano o argentino.

también marcada por la dramatización, dado que la propuesta *vertoviana* planteaba un registro directo, donde no hubiese personajes tal cual, apostando por la espontaneidad de la situación fuera de acto, en la realización plena de la vida.

El Mégano aparece definido en el film como la actividad de los carboneros que extraen de la ciénega los troncos de árboles que han pasado allí miles de años, para poder convertirlos en carbón. El argumento del film consiste en mostrar dicha actividad. El subempleo y las condiciones a las que se tienen que someter para poder convertir el carbón. La relación con la forma natural aparece como conflicto de una relación social. Subyace en un proceso productivo de superexplotación, ¿pero no ha sido éste el común denominador para América Latina? Son procesos estrechamente relacionados con la historia latinoamericana, imbricados en una relación de dependencia, en un intercambio desigual. Sin embargo su valía no está en mostrar lo que ya es bien sabido, sino en la posibilidad de enunciar aquello que era impronunciable. El derecho a formar una imagen desde América Latina, así fuese con tantas limitantes auestas.

En cuanto al lenguaje cinematográfico el mismo director reconoce las limitantes; aunque éstas son las mismas que abren las posibilidades expresivas. Filmado en 16 mm sus recursos expresivos se acotan a una construcción de planos que van del general al plano a detalle, porque lo que resalta es esa relación que ya hemos remarcado, entre la ciénega y el hombre. Pero cuando parece que es la forma natural la que prevalece sobre el hombre, hace su entrada la música. El tres cubano aporta la fuerza de la cultura del oriente de Cuba. Así aquel paraje pantanoso se ve intervenido por la música diegética que se contrapondrá a la extradiegética, que se desarrollará a lo largo del corto. A la aparente barbarie de la ciénega se contrapone la entrada en escena del tres cubano con toda su carga cultural.

La dialéctica tensión-distensión es constante durante los 24'43'' de duración del corto. Primero la composición dramática pone énfasis en la pugna del hombre con la forma natural, y con ello la metáfora del mundo primigenio. En la obertura se presenta al "personaje" principal que será en realidad el sujeto colectivo protagonizado por los carboneros. El plano que abre es justo el retrato de un hombre en medio de la ciénega. Después un plano general presenta el escenario natural, en donde veremos la interacción lúdica de una niña y un niño. A esta primera escena se contrapone una siguiente, donde los carboneros con el agua hasta

el pecho, en medio de la actividad extractiva, interactúan en el trabajo cotidiano. El niño que aparecía antes jugando en la escena anterior, es el mismo que ahora junta troncos debajo del agua. La tensión crece de manera conjunta con el cambio de música extradiegética, pues ya no escuchamos más el tres cubano, y la música instrumental abre hacia lo estridente. En medio de la escena en que se recolecta la madera, aparece en una balsa la figura del capataz; mismo que posteriormente, cuando se haga el pago por el carbón, niegue el pago a estos trabajadores debido al incumplimiento del crédito. La tragedia cierra con el incendio de los troncos y la pérdida casi total.

Un guiño interesante al momento previo de la revolución cubana, son dos planos donde aparecen en una balsa dos mujeres y dos hombres, ellos con fusil en mano. Las ropas aun no son signo abierto de revolucionarios, queda claro, aunque tampoco son “guajiros”. La interacción con la familia de los carboneros se reduce al guiño del saludo afable, no más. Sin embargo, después de que aparecen en escena y se diluyen en conjunto con la balsa en medio de la ciénega, el carbonero al que se le ha negado la paga se indigna de su situación. El film termina con el plano de la mano cerrándose con la hoja del crédito en ella. El plano detalle del puño cerrado es acompañado después por la mirada indignada. Parece que el final, en realidad, es un momento de apertura para otra cosa. Es el momento primario de todo acto revolucionario, la revelación, la toma de conciencia.

Aun cuando el mismo García Espinosa reconoce que este primer film fue una apuesta por ir a contra corriente, y a pesar de él mismo caracterizarlo como *naif*, su valor como momento fundacional es algo que suma al proceso. La simpleza aceptada como defecto, fue en esos momentos suficiente para hacer irritar a la dictadura *batistiana*. Tan es así que fue encarcelado y una de las copias destruida. Si la construcción del argumento frente a los recursos cinematográficos utilizados es “simplista” en el sentido de no profundizar las relaciones sociales de producción en un lenguaje cinematográfico, esto es algo que madurara posteriormente. No se trataba de hacer un cine neorrealista en América Latina, sino de tomar las herramientas teórico-prácticas para potenciarlas en una realidad diversa como la cubana.

Otro aspecto a tomar en cuenta es la participación de Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, entre otros. En esos momentos tanto García Espinosa como Tomás Gutiérrez Alea

y Alfredo Guevara participaban de la Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo”.⁶⁵ A través de ésta se habían agrupado una gran cantidad de artistas y personajes de la cultura cubana. Esto sería un antecedente importante para la política cultural que acompañaría posteriormente el triunfo de la revolución.

Las poéticas posteriores a este momento inaugural se diversificaron con el tiempo. La revolución que se había estado gestando en el ámbito de lo político hizo lo propio desde el arte y la cultura. No fue un azar que la confluencia de las transformaciones se hayan dado a la par, y que el mismo año en que triunfó la revolución, a escasos meses, se haya conformado el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Confluyeron allí una diversidad de posturas, posicionamientos y formas de entender el arte y la cultura. A pesar de las desavenencias posibles, el camino tenía que ser andado.

3. EL TERCER CINE O LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DEL SUBDESARROLLO

3.1 El cine imperfecto de Julio García Espinosa

El Mégano fue un momento inaugural para el cine latinoamericano. Fue el punto de partida para conformar una poética cinematográfica desde América Latina. Julio García Espinosa partió de allí para agudizar su sentido crítico, tanto en su producción cinematográfica como teórica. Desde sus intervenciones en la revista *Cine Cubano* hay ápices de ese posicionamiento. Desde finales de los años sesenta esas premisas tomarán forma para la constitución de aquello que nombró como *cine imperfecto* en un texto homónimo. La profundidad de este texto es remarcada en diferentes momentos. Así mismo, las interpretaciones forzadas que le son atribuidas a este texto son refutadas en distintos momentos por el autor. Textos que han sido poco retomados por la crítica –hoy en día tan

⁶⁵ Fue una agrupación que se reunió en un principio con el interés de divulgar la música desde una postura comprometida y de acción militante. Sin embargo la pretensión inicial se transformó incluyendo otras manifestaciones artísticas. Surge el 10 de Marzo de 1951. Cfr. *Enciclopedia cubana*. https://www.ecured.cu/Sociedad_Cultural_%22Nuestro_Tiempo%22

propensa a hacer revisionismos anacrónicos— o en el peor de los casos atribuyendo ideas forzadas. La formulación de un *cine imperfecto* sin lugar a dudas es sugerente y habrá que complementarla con otros textos, donde su pensamiento se muestra igual de lúcido.

Vale la pena comenzar por precisar que “Por un cine imperfecto” es un texto de 1969 publicado tanto en la revista peruana *Hablemos de cine*, así como en *Cine Cubano*. La primera precisión necesaria de acotar es su postura adoptada, como cine antimperialista y marxista. Ya de inicio esta premisa es causa de bastante escozor para quienes sostienen que el arte debe traspasar las barreras de la ideología. ¿Qué significa tal precisión? En primera, habrá que preguntarse porque el punto de partida es una negación en la premisa inicial, por qué plantear su propuesta desde la negatividad, desde la “imperfeción”; es decir, la definición del objeto desde su contraparte. Habrá que enfatizar que este planteamiento, aunque parte de un polo negativo, no se ajusta a una propuesta “antiestética”. Uno, porque el problema de la estética como disciplina —mismo que planteamos en momentos anteriores— no es en sí mismo sinónimo de una teoría de la belleza; podría serlo si se abordara en una estética de cuño romántico. Allí está el primer acercamiento con un cine declarado marxista. La dialéctica del *cine imperfecto* manifiesta una preocupación más allá de la técnica, al preponderar el sentido de la realización cinematográfica. Por lo tanto, el problema no está exclusivamente en el lenguaje; sino en la relación entre significado y significante. Es este el punto de partida que debemos considerar pues un “cine imperfecto” no es sinónimo de oda a la mediocridad técnica o estética.

Cuando García Espinosa aboga por un cine imperfecto lo que se discierne es la posibilidad de hacer otro cine. Un cine distinto al *blockbuster* norteamericano y al cine culto europeo. La primera premisa del cine imperfecto es: “hoy en día un cine imperfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario”⁶⁶. Esta sentencia embona en el planteamiento desarrollado con anterioridad acerca de la *imagen poética*. Evidentemente una obra artística posee cualidades intrínsecas que la dotan de una autonomía propia; sin embargo, eso no la exime de estar atravesada por una “poética reaccionaria”. Los futuristas pudieron haber creado una obra perfecta, pero su poética tenía inmersa una postura fascista.

⁶⁶ Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, *A cuarenta años de por un cine imperfecto*, La Habana: Ediciones ICAIC, 2009, p. 9.

Es decir, la premisa del arte por el arte debe ser defendida, pero existe algo más allá donde los límites del arte se hacen difusos. De allí que una *imagen poética* es autónoma en sí misma, pero puede contener un condicionamiento político que sobrepase el problema del arte. Justamente la constitución de una *imagen poética* que muestra desde sí misma las contradicciones en la historia, es lo que hemos dado en llamar *imagen dialéctica*. El arte puede servir a diferentes fines, pues su función manifiesta es crear, aun cuando contenga una pretensión utilitaria reconocida explícitamente. Por otra parte, su función latente puede variar según la instrumentalización que se realice de la obra. Este deslinde hace que la estética en un primer momento subsuma a la ética. Hay aquí un sugerente planteamiento de García Espinosa, cuando afirma que el problema del cine trasciende al problema ético subjetivo. La producción de significados demarcada por la *semiosfera* es condicionada por el ciclo productivo completo. Es decir, no se trata solamente de producir significados; sino de darles una circulación dentro de la *semiosfera*.⁶⁷ Quiénes poseen los medios de producción, y quiénes se encargan de que esa producción de imágenes movimiento llegue a nosotros. El acento de nuestro asunto está justamente en pensar el cine desde sus particularidades, y su diferenciación con otras artes. Su herencia eminentemente industrial, rebasa al director como único creador de significados. De allí que la democratización del cine sea una apuesta que el autor coloca como centro de la discusión.

La cuestión no versa exclusivamente, en quién detenta esos medios de producción cinematográficos; también debemos preguntarnos el por qué. El encuentro, en este punto con una propuesta desde el materialismo histórico centrado en cuestiones de sensibilidad, tendrá una importancia reveladora en esos momentos. La crítica hacia Hollywood como fábrica de sueños, detentora de medios sofisticados para la creación cinematográfica, es necesaria. Se pone en jaque su colonialismo de fuera; y así mismo, la posición del artista como sujeto elegido, y se le coloca como ser terreno, privilegiado, pero de este mundo. ¿Es el artista un sujeto elevado, supraterrano, inspirado por las musas? ¿Es el artista el elegido como único creador de significados? He aquí un momento sustancial en la propuesta marxista de la teoría del *cine imperfecto*.

⁶⁷ Cfr. Iuri Lotman, *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto I*, Madrid: Cátedra, 1996.

El cine, en gran medida es imperfecto, porque es una actividad específica para unos cuantos que revelan significados a partir de imágenes a una colectividad imposibilitada de mostrar sus propias preocupaciones creativas y creadoras. Parte de la propuesta marxista se encuentra en este punto. ¿Cómo resolver esta aporía? Dos vías se muestran como posibles. Una es intrínseca al cine; otra se encuentra más allá de éste.

Cuando García Espinosa apunta:

Como para cualquier revolucionario es elemental para un cineasta revolucionario plantearse la toma del poder. Es decir, en su caso, la toma de los medios de producción cinematográficos y de los medios de distribución y exhibición de películas. Este objetivo tan obvio y primario, planteado seriamente, nos ahorraría todo ese lloriqueo inútil de que un cineasta o una película no hacen la revolución.⁶⁸

Por supuesto que si hablamos exclusivamente desde la *imagen poética* se tiene que pensar en revolucionar las formas, que en sí mismas, han hecho pedregosos los caminos del imperialismo, aunque muchas de las veces sólo como formas narrativas trasplantadas de la literatura al cine. Otras tantas, como avances en cuanto al lenguaje cinematográfico que aportan en la vía de liberar al cine de sus formas “canónicas”. Pero más allá de ese objetivo primario, el cineasta que además de hacer cine, buscó aportar a la revolución, pensaba que su labor no estaba exclusivamente en la producción de significados. Su tarea se ampliaba a otros ámbitos: “luchar por defender el derecho del pueblo a contar con medios de producción, con más salas de cine”⁶⁹. Es decir, la labor de un cineasta revolucionario no terminaba con la creación de un film que develará la revolución mediante una *imagen poética*. Pensar entonces una verdadera democratización del cine, sólo era posible en el momento de una revolución económica política, que trajera aparejada una revolución en el ámbito cultural. La referencia al proceso cubano atraviesa de forma implícita toda la discusión acerca de la posibilidad de democratización del cine “no por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha[bía] comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que, como decía Marx, ‘en el futuro

⁶⁸ Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, México: Filmoteca UNAM, 1982, p. 68.

⁶⁹ *Idem*.

ya no habrá pintores sino cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas, practiquen la pintura”.⁷⁰ La correspondencia con teorías estéticas que convergen a finales de los setenta parece más síntoma de época que reciprocidades entre sus posturas. Hay aquí un acercamiento con la propuesta *marcusiana* que aboga desde una veta genealógica de la estética marxista, la sentencia de la liberación de las facultades y las potencialidades del hombre para un proceso de realización más allá del trabajo enajenado. La referencia implícita a los manuscritos del 1844 está allí, a la vista.

La implicación venida de esta postura no elitista del cine, de apertura de los medios de producción frente a cotos de realizadores privilegiados por las circunstancias materiales, más que por una capacidad creativa y creadora, lleva a García Espinosa a señalar el valor del arte popular frente al arte de masas. La diferencia estriba justamente en la relación dialéctica entre producción y consumo de significados. Si se busca la formación de un cine con rasgos populares, se debe pensar en asumir, que el pueblo puede y debe estar inmerso en el proceso de creación. Por otra parte, el arte de masas está pensado como producto de consumo. Digerible fácilmente e igualmente desechable. No es casualidad que se apunte a un proceso de democratización de los medios productivos, en pro de que creadores y receptores generen una relación más recíproca, más que una relación de revelación por parte del creador, como si este fuese el mediador entre lo humano y lo sacro. El arte popular difuminaba la línea divisoria entre creador y espectador; así como en algún momento el rito hacía lo propio en la dinámica del clérigo y el feligrés, pues ambos participaban activamente del rito. El arte popular hacía entrar en una relación dialéctica al productor-consumidor, era un proceso comunicativo de emisión-recepción. Con el arte “culto” esa barrera se hace impenetrable, abriendo la distancia entre los creadores de significados y sus consumidores. La necesidad de salvar esa distancia en el cine era una posibilidad para hacer un arte popular sin perder la profundidad de significación. La cuestión una vez planteada tendría que ponerse en términos prácticos, ¿cómo generar una forma cinematográfica, que artística, pudiera ser puente con la cultura popular, o más allá, cómo hacer a esa cultura popular creadora de sus propias imágenes?

⁷⁰ Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, *op. cit.*, p. 12.

Una respuesta práctica en García Espinosa fue el film *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967). Arriesgada por su composición fílmica así como por el argumento que se presenta. Un hombre se convierte en revolucionario por los vaivenes de la propia historia. Son sus aventuras el punto de quiebre que desencadenará en la toma de consciencia, sin caer en la trágica *anagnórisis* venida del destino fatal del héroe. A partir de la comedia, específicamente del género de aventuras, es que se muestra un proceso de reconocimiento con el personaje, sin que éste ocurra mediante el *pathos* trágico. Aquí es el humor el causante de la empatía entre el personaje principal y el espectador. Desde la sagacidad para salir bien librado de las situaciones comunes que se le van atravesando, sea como torero o circense, hasta el absurdo de ciertas situaciones “irreales” –como el asalto al cuartel– pero que adquieren *verosimilitud* dentro del género desde donde se estructura la historia. La realización de esta obra que se separa de su antecedente *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960) y *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1961) impulsó la poética del *cine imperfecto*. En *Cuba baila* el drama de una familia de clase media, no constituye en sí una fórmula surrealista, aunque se acerca a tal. La encrucijada en que se encuentra el padre (un burócrata de supuesta actitud mediocre) frente al hecho de no contar con el dinero para dar a su hija de 15 años, una fiesta de alcurnia. Situaciones llevadas al absurdo marcarán el devenir de la historia, rodeada de la exquisita música cubana. Las contradicciones entre cultura popular y alta cultura están constantemente en tensión. Frente al baile de salón se encuentra la rumba callejera, misma que es adoptada por la campaña de un senador que pretende a través de ésta ganar clientela política. Los sucesos desencadenarán en el “triunfo” de lo popular. El mismo director acepta que es un intento por llevar a la práctica ciertas premisas, que considera logradas parcialmente. Diferente es el caso de *El joven rebelde* donde la idea es mostrar a partir de la reciente experiencia de la revolución cubana, un poco de ése momento re-construyendo una imagen no sólo verosímil sino también veraz del proceso. Las “locaciones” son el escenario en que se llevaron a cabo las batallas, la referencia clara a la Sierra Maestra, por ejemplo. El mismo García Espinosa cuenta acerca de que la filmación se llevó a cabo en un campamento como en el que se resguardaron los rebeldes durante la guerrilla. Visos de verosimilitud aunados al deseo de mostrar el conflicto desde las entrañas.

Desde esta postura, el *cine imperfecto* es una propuesta para pensar el cine en la totalidad. Anclado en los procesos de trasgresión de formas narrativas tradicionales y de relaciones del cine con los circuitos de distribución y exhibición. Donde realmente encuentra García Espinosa el aporte que pretendía es en *Las aventuras...* porque el trastocamiento viene desde la estructura cinematográfica, desde la ruptura del tiempo en la narrativa, los gestos de distanciamiento hacia el espectador y los cortes propios del género de aventura. Se desprende de la solemnidad revolucionaria para llevarla a un plano más humano y menos mítico. El pecado de los Estados Unidos fue subestimar que aquella pequeña isla podía ser escenario de una revolución. Para llevar a cabo la revolución se apostó por la colectividad y el ingenio. En regiones de América Latina ante la precariedad de los medios hay que apostar por éste último.

Por último, es oportuno señalar al *cine imperfecto* como la negación de un arte desinteresado: idea que permeó durante el reinado de una estética idealista, tenía que ver justamente con el ensalzamiento del espíritu en las artes. El cultivo del arte permanecía enclaustrado al reino de las ideas, no es raro entonces señalar que tal espíritu venía dado por la condición aurática del objeto, y su incapacidad por reproducirse debido a que esa constatación le haría perder ese valor, cualidad de objeto de culto fuera de la circulación. Sin embargo, en un momento histórico donde todo es susceptible de convertirse en mercancía, el arte adopta una forma propia dentro del proceso de circulación. La idea de un arte desinteresado queda rebasado al insertar a la obra dentro de los confines económicos, políticos e ideológicos. Esto no significa que durante el siglo XVIII la estética estuviera libre de todo interés, si lo pensamos bien éste se encontraba en otro registro. Ahora, desde el materialismo histórico García Espinosa revela que el arte debe posicionarse como interesado, en el sentido en que aquellas formas artísticas que pretenden pasar por “imparciales” esconden tras su velo, maquinarias sofisticadas de ideología, supercherías que les dan valores mercantiles irracionales y fórmulas políticas que se montan sobre la “apertura” de la expresión creativa. Así, un arte verdaderamente desinteresado no existirá hasta el acaecimiento de la revolución que traiga consigo, a su vez, una revolución cultural. Donde el arte, como actividad desinteresada, pueda estimular la función *poiética*, creadora. La revolución es la oportunidad de sacar al arte de la caja de pandora, porque “la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer

la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre”.⁷¹ El hombre nuevo es aquel que puede hacer uso del libre juego de sus facultades en plenitud de su ser hombre, y no en detrimento de la reproducción del valor.

3.2 *Ciclón y Now!*: el corto documental en Santiago Álvarez

El trabajo de Santiago Álvarez ocupa un lugar singular de realización cinematográfica en Cuba. La articulación político-estética en su obra cinematográfica es una constante que permea en la forma de sus documentales. No se limita a hacer de ellos mera propaganda política; sino que sus preocupaciones estéticas configuran una forma específica que se ve potenciada en este binomio. Su obra convoca el momento de encuentro entre las posibilidades que abre por medio de los recursos estéticos de los cuales parte para llegar a un determinado fin político. Si pudiéramos decirlo en los términos de García Espinosa, su poética desarrollada sobre todo en el corto documental, sería la de un arte interesado. Aunado a esto no se debe perder de vista la unidad estético-política: la imagen que relampaguea en el horizonte histórico, la *imagen dialéctica*.⁷²

Su vasta obra documental requiere una demarcación mediante la cual rescatar aspectos puntuales en la conformación de su poética. La idea de agrupar sus cortos documentales a partir de elementos comunes, no sólo refiere a una demarcación de extensión. Lo común esta puesto en la forma de realización, en la construcción de discursos con elementos que se vuelven sustanciales ante el hecho de echar mano de recursos expresivos minuciosamente elegidos. La forma en que potencia los recursos técnicos para generar una propuesta estética que no se limita a la fórmula “informativa” del documental o del noticiero convencional que

⁷¹ *Ibid.* p. 17.

⁷² Referencias a un planteamiento paralelo al propuesto en esta tesis, lo hemos encontrado en la propuesta de Sebastián Russo, cuando Retoma a Walter Benjamin y a John Berger para plantear la potencia histórica en la obra de Santiago Álvarez y el énfasis en su capacidad de re-significar imágenes captadas en diferentes contextos. “Este proceso desalienador permitiría, en palabras de John Berger, «restituir la experiencia», a través de una imagen puesta en el fluir de una experiencia histórica, historizada, pero en tanto imagen, o sea, a través de la concientización de que en tanto signo, en tanto presencia/ausencia, toda imagen en su visibilizar invisibiliza”. Cfr. Sebastián Russo, “Imágenes de (con) guerra. Una lectura de *Now!* y 79 primaveras de Santiago Álvarez” en Grupo Rev(b)elando Imágenes (comp.), *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, Argentina: Tierra del Sur, 2008.

aboga por la objetividad y la neutralidad. Aquí el posicionamiento político no merma el contenido estético, sino que lo acompaña.

Cortos documentales como *Ciclón* (1963), *Now* (1965), *Hasta la victoria siempre* (1965), *L.B.J.* (1966) y *¡¡¡El tigre saltó y mató... pero... morirá...morirá...!!!* (1973) comparten recursos formales que permiten identificar la obra de Santiago Álvarez. El corto documental hace más incisiva su propuesta estética. A partir de la brevedad surge la contundencia, y lo que él denominará como *permanencia*. Dos de estos cortos desde los cuales podemos aportar rasgos significativos por su contraste son: *Ciclón* y *Now!* Su elección no es fortuita y su demarcación nos permite destacar aquellos guiños audiovisuales que el autor va confeccionando en la búsqueda de una obra contundente, y eficaz en cuanto a su contenido artístico y estético. El corte en la selección de su obra se basa en los elementos formales comunes que permiten mostrar ese binomio ya anunciado: estética-política.

Ciclón fue resultado del noticiero impulsado por el Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC). Muestra los estragos que dejó el paso del huracán Flora en la zona oriental, el segundo más fuerte registrado en Cuba hasta 1963. Bien, pues esta información no está presente dentro del documental de manera explícita, no lo requiere pues la contingencia de la nota periodística permite la contextualización. Aunque existe una referencia clara al desastre natural, no se parte del dato duro y el caso particular dentro del film. De esta manera es fundamental observar cómo se construye entonces el relato cinematográfico, que pasa por alto esta información al espectador. La narración de los hechos tiene un tratamiento particular del cual nos parece adecuado partir, y construir el análisis formal.⁷³

En primera instancia hay que anotar que el relato se construye prácticamente a partir de un lenguaje audiovisual no verbal. El relato como construcción de hechos encadenados se realiza por medio de la imagen que es acompañada de música extra-diegética, y se complementa con los sonidos propios del relato; sean éstos los del agua corriendo, el viento haciendo sus

⁷³ Habrá que acotar que aquí utilizamos el concepto narración a partir de su definición como prototipo textual, y no necesariamente como relato ficcional. Así, hablamos de narración o relato como una sucesión de hechos con una determinada configuración que van ocurriendo a través del lente de la cámara.

estragos o los helicópteros sobrevolando las zonas afectadas. Es por esto que la construcción del relato es nodal para partir hacia un análisis más profundo.

Los indicios dados al espectador se consolidan con la información previa que pueda tener. De allí que exista un desprendimiento con respecto a un tipo de documental que guía de una manera más directa la conciencia del espectador. La ausencia de una voz *over* que narre los hechos acaecidos hace el ejercicio de comprensión más complejo. Los únicos indicios de un lenguaje verbal se dan por medio de un intertítulo que presenta el documental, así como un mapa de la isla donde se superpone una hélice que va mostrando la ruta del ciclón; además de un encabezado tomado de un diario donde se lee: “Azota ahora a Camagüey”. Son estos los únicos elementos verbales que permiten al espectador tener una idea clara del lugar donde ocurren los hechos, así como de las particularidades del fenómeno.

Tomando en cuenta que el corto-documental estaba pensado como parte de un noticiero, no es raro que se omitan algunos de estos datos, pues el contexto permite al espectador tener una idea clara de qué es lo que ocurre en escena. Sin embargo, para un espectador descontextualizado del hecho, el documental funciona como un dispositivo que adquiere otra connotación. Más allá de la lectura inmediata e informativa para la cual es concebida el noticiero, se abren ciertas posibilidades de lectura a partir de sus recursos estilísticos. La forma de realización de este documental permite dar una perdurabilidad y permanencia de la cual comúnmente carecen los noticieros. De allí que la función meramente referencial del noticiero, abra paso a una *imagen poética*. En este sentido, el contenido estético del corto documental va más allá de sólo informar.⁷⁴

Ciclón abre en escena con planos generales a partir de los cuales se introduce el relato. Si pensamos cómo se construye el espacio y el tiempo en él, habrá que destacar varios aspectos. En primera, el espacio se va construyendo a partir de estos planos generales que muestran un espacio que va, de lo abierto como es el campo, a las fábricas. Se muestran las labores productivas, tanto agrícolas como industriales. Es significativo que el punto de partida del

⁷⁴ A este respecto Santiago Álvarez es muy claro: “El empleo de las estructuras de montaje permite que la noticia originalmente filmada, se reelabore, se analice y se ubique en el contexto que la produce otorgándole mayor alcance, y una *permanencia* casi ilimitada”. Santiago Álvarez, *Ibid.*, p. 40. [*Cursiva nuestra*].

relato sea el trabajo productivo. Se comienza por documentar la cotidianidad que acontece en el trabajo.

Los planos generales muestran la relación entre el hombre y la máquina, el hombre y los animales, el hombre y la naturaleza. Seguidos por primeros planos y planos a detalle donde se enfatiza dicha relación. A través de este recurso se adquiere un ritmo que va de lo general a lo particular, del adentro al afuera, de un expandir a un acotar, del plano general al primer y primerísimo primer plano. El plano general va construyendo ese espacio donde se desarrollará el documental; mientras que planos a detalle lo refuerzan. Del plano general del cultivo se pasa a planos a detalle de las manos que cosechan el algodón. Sin embargo, esta primera secuencia de descripción y presentación del lugar donde ocurre el relato se verá interrumpida rápidamente. Prontamente aparecen algunos planos congelados de forma consecutiva: máquinas, animales, gente en el campo. Se da un corte repentino en ese cauce rítmico.

La tensión es indicada con el cambio de música. En la secuencia introductoria (hasta antes del intertítulo), una forma de presentar el lugar es desde su música, desde lo tradicional: la síncopa cubana. La música va componiendo en conjunto con la imagen el tono del relato. Ésta se detiene con las imágenes congeladas ya mencionadas, donde aparecen sonidos diegéticos compuestos por los ruidos de las máquinas trabajando. La fijación de lo cotidiano de los acontecimientos se ve acompañado con esos sonidos. Abre un plano en negro con un efecto de torbellino que va acercándose hacia el espectador. Aparece el intertítulo “Ciclón” con una tipografía muy al estilo de la psicodelia de los 60.⁷⁵ Entonces comienza la vorágine. La ruptura en el tono del relato se hace evidente.

Planos secuencias con cámara en mano van registrando y cortando. Aunque se alternan con algunos *travellings* que describen los hechos, la cámara en mano es el recurso que genera una sensación de encontrarse en medio de los acontecimientos. Una focalización subjetiva permite una mayor empatía con lo filmado. “De lo que se trata, pues, es de « dar al espectador

⁷⁵ Un recurso que, arbitrario, va a componer parte de la poética de Santiago Álvarez: su recorrido por la música y la cultura estadounidense.

-mediante un equivalente estético- la impresión [de] que ve o que siente “como” el personaje del drama»”.⁷⁶ Aquí el procedimiento formal genera cercanía con lo filmado.

Este corto documental no aboga por una realidad tal cual es; sino por representar esa realidad estéticamente a partir de procesos formales. Así, el espectador se encuentra próximo a esa realidad documentada, es un testigo más. A esto se suma la música extra-diegética que acompaña la rápida sucesión de imágenes, creando una atmósfera trágica. La música es un indicador, pues va de la mano con la tensión que generan las imágenes. La música de esta secuencia es muy distinta a la de la introducción. Aquí la disonancia ha desplazado las armonías del son. Se ha llegado a un destino inevitable: la muerte y la devastación.

El cambio a otra secuencia abre abruptamente hacia la distensión. En dicha secuencia se muestra el momento de atención médica hacia los pobladores, pero sólo como un motivo de armonía pues de inmediato se vuelve al tono de la debacle. Personas caminando en medio de la tormenta, el agua desbordando las calles, los caminos destruidos, las balsas intentando sacar a la gente, árboles derribados, autobuses varados. Cuando parece no haber salida, entran en escena las fuerzas revolucionarias. Fidel Castro aparece dialogando entre éstas. La voz de las conversaciones se encuentra en *mute*, mientras la música sigue tensando el ambiente.

La cámara sigue el recorrido de los convoyes desde un punto fijo. De pronto un plano general desde los helicópteros nos muestra las ciudades inundadas. Ya no es la cámara en mano la que registra. Hay también un giro del carácter musical que pasa de lo trágico a lo apacible. Una supuesta calma después del vendaval. Sin embargo, esa calma es alterada de pronto. Se pasa del plano general aéreo a un primer plano que nos muestra cadáveres de personas y animales, rostros desolados, largas caminatas que dan la impresión de un éxodo el cual la cámara sigue con movimientos sutiles, como quien está viendo a su paso las tandas de gente y las sigue con la mirada. Cambia la posición de la cámara a planos en contrapicado que se alternan también con la cámara en mano. El plano cenital también aparece cuando un

⁷⁶ En este sentido, aunque la autora utiliza la categoría de punto de vista de interés (focalización narrativa en literatura) para el relato de ficción, cuando se busca adentrar a un estado psíquico del personaje o posicionamiento ideológico; para efectos de nuestro análisis utilizamos la categoría para aproximarnos a un elemento que nos permita identificar la situación del espectador con respecto a lo filmado. María Neira, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid: Fundamentos, 2003, p. 281.

helicóptero se postra exactamente por encima de la gente que ha subido a las azoteas y busca desde allí la ayuda de las fuerzas militares.

Todos estos elementos presentan un contenido estético contundente. Los cuerpos tirados en el campo, son combinados con los planos de cadáveres de animales. En este sentido, la composición de la descripción se hace de manera elocuente. En el minuto 16'03'' se observa como un cadáver de un caballo se compone primero a través de un primer plano, para después cambiar la posición de la cámara, a un plano general que muestra el cuerpo completo. Este recurso es muy frecuente en este documental. En lugar de recurrir a la elipsis formal, que encuadre sólo un elemento de la imagen, el plano abre para mostrar la imagen completa. No se muestra sólo una parte del cuerpo varado del animal muerto, se muestra también el rostro y el cuerpo completo. Sin embargo, este recurso no cae en un exceso de registrar con completo morbo las imágenes, haciendo de la tragedia un espectáculo⁷⁷. El montaje que va cambiando rápidamente los planos, impide fijar completamente la atención en un solo elemento. Lo que estimula al espectador a leer el conjunto, y no los hechos por separado. De allí que el registro no se centre en el caso particular del cadáver o la destrucción; sino del fenómeno en su conjunto.

La conexión con la penúltima secuencia se da también por un corte repentino. La unión entre una y otra es también un punto álgido que altera la sensibilidad. En el plano general mediante el cual se da el giro, se observa como los cadáveres de algunas reses son incinerados a campo abierto; inmediatamente después de que los cadáveres comienzan a arder en llamas, se corta y se pasa a un plano a detalle de las manos que manipulan una jeringa y una vacuna. El cambio de secuencia es potenciado por el cambio en la música. Se comienzan a observar los rostros de desamparo, los planos a detalle destacan las miradas, los gestos. Se vuelve a la tensión anterior y se muestra el entierro de cadáveres humanos.

La última secuencia también corta bruscamente. Una mujer recostada que parece estar rezando, pues la voz está en *mute*, es filmada en primer plano y con cámara en mano. El movimiento de la cámara pasa de su cuerpo a su brazo lesionado. Se pasa de inmediato, otra

⁷⁷ “La humanidad, que antiguamente, en Homero, era un mero objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en objeto de contemplación de sí misma. Su auto-alienación ha alcanzado tal grado que le permite vivenciar su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, *op. cit.*, p. 128.

vez –mediante el anuncio dado por la música– a un primer plano y planos a detalle de mujeres recolectando semillas. Posteriormente el mismo recurso, pero ahora para registrar a los pobladores recibiendo zapatos y ropa. El movimiento de la cámara en mano va de un plano a detalle de los zapatos, a los pies y las piernas, y finaliza con el primer plano de una mujer “negra” calzándose. La música vuelve a ser un factor importante, pues genera una sensación de esperanza. El documental cierra con cámara en mano, registrando la “procesión” de los pobladores que se encaminan hacia “algún lugar”. El último plano es el de una mujer que trae entre sus brazos un niño. Ella camina y es filmada por un plano lateral, mientras va caminando. La posición del niño hace que se encuentre mirando a la cámara fijamente. Lo simbólico recupera la condición de posibilidad que deja abierta el film.

Todo esto nos permite observar la construcción de conjunto que se hace del film. El “narrador fílmico” no se muestra explícitamente. Está implícito en la construcción del relato. Además de que la carencia de un lenguaje verbal, impide que ese narrador se haga evidente. A pesar de esto no hay que perder de vista que ese narrador fílmico no se construye mayormente mediante un lenguaje verbal. El sentido de la construcción fílmica viene dado aquí por los recursos audiovisuales mismos. No hay una neutralidad en la forma narrativa. Hay un posicionamiento estético:

Aunque el narrador fílmico se abstenga de emitir juicios explícitos, puede servirse de los mecanismos propios del discurso fílmico para subrayar ciertos aspectos de la historia [...] Así, por ejemplo, la elección de tonalidades claras u oscuras, el tipo de plano utilizado, etc. [...] A ello se suma el aprovechamiento del montaje, entendido en el sentido más amplio del término, que, en la medida en que se establecen nuevas relaciones de sentido, puede constituir en ocasiones una forma de comentario implícito.⁷⁸

La construcción del narrador fílmico en este corto documental se da a partir de los elementos del discurso fílmico mismo. Ante la carencia de un lenguaje verbal, el espectador implícito se ve guiado por los recursos audiovisuales que alteran su sensibilidad. La entidad constructora del relato se mantiene dentro del discurso ante la carencia de una voz *over* “omnisciente” que determine plenamente la presencia del narrador. He aquí donde la

⁷⁸ María Neira, *op. cit.*, p. 88

sutileza adquiere complejidad y sentido. El narrador omite la voz *over* pero eso no significa que no tome un posicionamiento, o que el relato sea neutral. A través de los elementos fílmicos podemos observar el “interés” que no es visible mediante el lenguaje verbal; por medio de la construcción de imágenes. Por ejemplo, en el papel del gobierno revolucionario que auxilia en medio de la catástrofe. La evidencia de un discurso verbal que reforzará esta idea es desplazada por los movimientos de cámara, el montaje, el uso de los planos, la música, etc.

Si se observa con detenimiento, podemos dar cuenta de una unidad dramática. Es decir, la construcción de una trama sutil pero presente. La referencia al cine mudo, y su fuerza a partir de la construcción de sentido por medio de imágenes es inevitable. Los acontecimientos tienen un cierto orden y temporalidad. El antes de la catástrofe se presenta como estado inicial o prótesis, que no es más que la presentación del espacio y los “personajes” así como sus acciones. La fuerza transformadora que es el ciclón en sí mismo, condiciona el desencadenamiento de acciones posteriores, la dinámica de la acción que va ocurriendo en el momento mismo de la debacle. La fuerza equilibradora es la entrada de las fuerzas revolucionarias que llevan a cabo acciones de contingencia, y el estado último, que se representa de forma espléndida con la secuencia final, donde se abre la condición utópica del pueblo en marcha.

Como último punto cabe destacar que el espectador implícito en este documental, es aquel que se encuentra informado de los sucesos a los que refiere el mismo. Dado la carencia de anotaciones verbales, un espectador “ideal” es aquel que pertenece al tiempo y espacio en que se desarrollan los hechos, pues no perdamos de vista que este documental buscaba atender la función del noticiero. Aun así, esto no implica una pérdida del documental como forma estética, posible de leerse a partir de los recursos que van trastocando la sensibilidad del espectador. De allí su pertenencia y vigencia como forma estética y no sólo informativa. La relación con el espectador es punto central en la discusión presente en otro cineasta presente en esta categoría del *Tercer Cine*: Tomás Gutiérrez Alea.

Por otra parte, otro corto documental sustancial en la obra de Santiago Álvarez es *Now!* Éste es una muestra de la potencialidad de los recursos formales a través del uso de imágenes de archivo. La contundencia del film en apenas seis minutos de duración se realiza a través del

tratamiento estético de las imágenes. Es decir, los recursos técnicos detonan una sensibilidad que se posiciona ideológicamente. Aquí el discurso –más que a través de una narrativa como tal– busca trastocar la sensibilidad del espectador a través de un ritmo que se va acelerando conforme transcurre el corto. En este sentido, el discurso cinematográfico se construye a partir de diferentes recursos técnicos que lo dotan de una contundencia no sólo política sino sensible.

El documental abre con la inscripción: “Primer Premio Paloma de Oro” del Festival de Leipzig de 1965. Después, introduce las imágenes que darán carácter al corto. Se presentan planos de cámara en mano que registran persecuciones policiales y la toma de las calles por la policía. Destaca, por ejemplo, un plano en contrapicado que muestra el avance militar. Esta primer secuencia que presenta al film (por cierto, muy breve), se acompaña de la canción *Hava Nagila* de origen hebreo de la cual se desprende un cierto carácter festivo. La secuencia se ve interrumpida por un fotograma donde aparecen en cuadro tres hombres “negros” sentados de frente a un “blanco”. El fotograma presenta, más ni menos, que una reunión entre Martin Luther King y el entonces presidente de los Estados Unidos Lyndon B. Johnson. El plano difuminado en blanco se va diseccionado para encuadrar a cada uno de los personajes. Este elemento genera un movimiento de alternancia en quienes se centrará el corto, “blancos” y “negros”. Cabe también destacar que en este momento los títulos hacen una acotación importante. “Fotos: de todas partes” y “Personajes: Negros y policías norteamericanos”. Se utiliza esta anotación de forma irónica, para establecer una dislocación en el discurso. Este sutil guiño meta-narrativo, hace referencia al filme de ficción, descolocando al espectador de lo que verá a continuación. La imagen como fragmento de realidad tratada por medio del montaje. La anotación de la procedencia de las imágenes de archivo sólo sirve para maximizar la carga significativa mediante el uso que se hace de ellas. Además de ironizar con respecto a los “personajes”, como si se tratase de un relato ficcional, éstos adquieren un sentido mediante el montaje de los planos.⁷⁹

El siguiente plano es significativo porque muestra la búsqueda de cohesión entre la música y la presentación del corto. Aparece un plano dividido en tres con el mismo fotograma. La mujer que aparece en escena es Lena Horne, quien interpreta el tema musical *Now!* mismo

⁷⁹ Nótese el desplazamiento de la imagen filmada por la imagen de archivo. La cuestión de la autoría de la imagen con respecto a lo *citable*. Cfr. Walter Benjamin, *Estética y política* “Sobre el concepto de historia”...

que da nombre al corto y que acompañará la secuencias de las imágenes. Aquí la música no es sólo ornamento con respecto de la imagen; sino que en sí misma, es parte indisociable del corto. El lenguaje verbal aparece por medio de la lírica de la canción, y compone junto con la imagen, el sentido estético del film.

Los planos confeccionados a partir de las imágenes de archivo son construidos a través diferentes recursos cinematográficos. En ciertas ocasiones el movimiento de la cámara registra el fotograma completo, en otras lo realiza segmentando la imagen. Un plano a detalle muestra la mirada incisiva de un afrodescendiente. A través de sus pupilas se superpone, con un efecto difuminado que lleva al siguiente plano, la cabeza de la estatua de Lincoln. De pronto, sobre sus pies, aparece el intertítulo difuminado en blanco “Now!” superpuesto sobre el rostro compungido de un “negro”. Corta y entonces abre al primer plano del rostro de un policía. Posteriormente se muestra otro enfoque del mismo policía, generando una sensación de movimiento. Mediante un *travelling*, el siguiente cuadro es un plano a detalle de las manos del policía amagando a alguien con un tolete. Se corta y se vuelve sobre el rostro del “negro” del inicio. Un alejamiento de la cámara muestra la composición completa del fotograma. Un policía blanco sometiendo a un “negro” en el suelo. Con una mano sosteniendo el tolete y con la otra sujetándolo del cabello. Este recurso visual será de uso frecuente en el corto. Se muestra el fragmento, un tipo de elipsis formal, para después abrir la toma y mostrar el fotograma completo.

Un hombre blanco de espaldas a la cámara toma un tolete con sus dos manos, la cámara realiza un *travelling* vertical y muestra a un “negro” en el piso con los ojos cerrados esperando el impacto. La cámara hace un *close up* del rostro de éste. Otro fotograma elocuente: un policía de espaldas, el registro no da más información puesto que el primer plano sólo muestra al policía; cuando la cámara hace un *travelling* vertical, se muestra un “blanco” ensangrentado en el piso, siendo sometido por la bota del policía en la yugular. Otro *travelling*, ahora horizontal cambia la tónica, pues muestra una cadena humana de personas de “color” que entrelazan sus manos, justo coincide con el fragmento de la canción: “*everyone should love his brothers*” (todos deberían amar a sus hermanos). Haciendo explícita la ironía desde la composición lírica: “*Just don't take it literal, mister. No one wants to grab your sister*” (sólo no lo tome literal, señor. Nadie quiere apoderarse de

su hermana). Se va transformando el sentido de cada fotografía puesta en movimiento. Entonces aparecen secuencias de las detenciones contra el pueblo estadounidense que se manifiesta en contra de la segregación racial.

Un elemento persistente en el corto es buscar el movimiento a partir del fotograma. La imagen de un niño con la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados, muestra con elocuencia este rasgo particular. El giro del fotograma da una sensación de movimiento que se acentúa con el repetido grito de “now” de la canción. La sensación de una vorágine visual a través del montaje genera un efecto estético particular. A las imágenes de los “negros” sometidos y reprimidos se alternan algunos fotogramas del régimen nazi y el Ku Klux Klan. Todas estas imágenes contrapuestas distorsionan el sentido, generan un shock frente a la pantalla. Una sofocación visual que lleva a una focalización de interés, es decir, a un posicionamiento, donde el punto de vista no es sólo perceptivo sino ideológico. La lírica misma hace en un momento énfasis en esto: “*the message of this song’s not subtle*” (el mensaje de esta canción no es sutil). Lo meta-narrativo aparece para referir al documental mismo como momento brechtiano de distanciamiento,⁸⁰ pues sale de la pantalla, para gritarle al espectador. No hay una polisemia en el contenido; aunque sí en la complejidad formal. A partir del contenido estético se espera una respuesta en el espectador: la indignación como consciencia histórica.

En suma, cabe apuntar que los recursos formales utilizados en este brevísimo “documental”, buscan no sólo generar una *imagen poética*. Dentro de nuestra argumentación conformaría también una *imagen dialéctica*. No hay disociación entre forma y contenido, para “acabar, de una buena vez, con la falacia de la elección entre forma y contenido”.⁸¹ Lo que aparentemente se encuentra de forma exclusiva en un registro informativo es mostrado estéticamente mediante recursos cinematográficos que complejizan el mensaje. La potencialización de la imagen de archivo, en conjunto con la música, revela una contundencia

⁸⁰ Este elemento de análisis es frecuente en lo que respecta a la recuperación de Brecht para el Tercer Cine. “Tomando a Bertolt Brecht, Walter Benjamin entiende que en teatro (reflexión que aquí extenderemos al cine, en términos de una propuesta representacional emplazada en un tiempo ficcional) la posibilidad de hacer del público un agente y no un mero observador, es a través de “operar en contra de la ilusión” por medio de la interrupción de la imagen”. Sebastián Russo, *op. cit.*, p. 88.

⁸¹ Javier Campo, “Escritos cinematográfico-políticos de Santiago Álvarez” en *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro, op. cit.*, p. 34.

compuesta a través del movimiento de cámara y el montaje. Con elementos mínimos, se juega a un reconocimiento-distanciamiento constante.

Por otra parte, la construcción del discurso a partir del aspecto audiovisual es eminentemente política; mientras que la formulación es lo que da un carácter estético. El cierre del documental es una invitación a la acción. En el último plano aparece un fondo blanco, mientras unos puntos en negro van conformando la palabra *Now!* con un efecto de metrallata. Refuerzan la idea sobre la cual se monta el corto: la brevedad y la contundencia. La fugacidad de las imágenes en un constante presente. La sensación de que ese “ahora” es el momento en que el espectador está justamente viendo el film.

Los constantes momentos de tensión-distensión mediante el montaje álgido y los movimientos de cámara conforman el tono del film. Las acotaciones sobran si se contextualiza. El narrador fílmico es el que construye el discurso y da mayor fuerza utilizando una composición que va del plano a detalle al plano general y viceversa. No hay una trama como tal. El tratamiento es la presentación del signo que se complejiza a través de los recursos técnicos. El narrador aquí es enunciado por la lírica de la canción. Es la letra la que va construyendo el discurso en sincronía con la imagen.

Estos dos cortos que tienen incluso una relación temporal en su realización, ocupan recursos cinematográficos diferentes. Sin embargo, convergen en el tratamiento estético. En ambos se observa que la imagen movimiento busca generar un trastrocamiento en la sensibilidad del receptor. Si bien esa afectación sensible tiene un fondo político éste no siempre es explícito. En *Ciclón* una aparente función referencial tiene de fondo un contenido político que se muestra al analizar formalmente el corto; mientras que en *Now!* es mucho más marcado el interés como discurso crítico; aunque no sólo ocurre por el contenido, también por el tratamiento de la forma.

Otro aspecto relevante es que la materia prima del discurso cinematográfico es distinta en ambos. En el primer corto analizado, las imágenes pertenecen a las filmaciones realizadas por el equipo del noticiero del ICAIC. Mientras que en *Now!*, las imágenes son tomadas de archivos, como bien apunta de forma irónica el corto mismo al hacer referencia a la procedencia de las imágenes: tomadas “de todas partes”. Cabe preguntarse entonces, si las imágenes no fueron producto del equipo de filmación, dónde queda la originalidad del film.

Sin duda es en el montaje donde se pierda la relevancia de la imagen de autor, para remitir su potencialidad al uso que se hace de dicha imagen en la composición propia de lo cinematográfico.

En ambos casos hay una construcción rica en los recursos formales utilizados. Desde movimientos de cámara, a la construcción de los planos, el montaje, la música, el lenguaje verbal, los ruidos, etc. Toda esta composición es lo que le da una riqueza al discurso fílmico de Santiago Álvarez. Cabe desatacar que la importancia de Santiago Álvarez está en el tratamiento mismo que hizo del documental, y en los elementos expresivos que potenció para este formato en la realización cinematográfica. La *imagen poética* avanza y se convierte en *imagen dialéctica*, en el momento de fugacidad en que es captado el sentido de la historia.

3.3 La semilla germina

Las poéticas del *Tercer Cine* fructificaron a partir de las relaciones que se establecieron en la región y en cada país. El caso cubano es *sui generis*, como se ha apuntado, justo por su condición histórica particular y por el impulso que se dio a esos procesos que se iban gestando desde antes de 1959. La madurez alcanzada en la obra de Santiago Álvarez desde la experiencia documental tiene su contraparte, que a la vez la complementa: el lugar de enunciación de Tomás Gutiérrez Alea.

La presencia de “Titón” en la historia del cine latinoamericano se remonta a la experiencia italiana del *Centro Sperimentale di Cinematografia* en conjunto con Julio García Espinosa, Oscar Torres y Fernando Birri, misma que hemos ya referido en momentos anteriores. De aquella experiencia primigenia, semilla de la cual germina el Nuevo Cine Latinoamericano, es que se nutre el propio Alea, tanto por la cercana experiencia con el neorrealismo como por los vaivenes históricos de aquellos años. La Italia de la posguerra y la siniestra guerra fría. A su regreso a Cuba, y en conjunto con Julio García Espinosa buscó que aquella experiencia Europea germinará en su tierra. Abandonó la abogacía (la cual realmente nunca ejerció) y comenzó su camino dedicado al cine. Años duros vivía Cuba en aquellos momentos. El neocolonialismo abanderado por los Estados Unidos, apoyaba la dictadura batistiana que favorecía sus intereses. En ese contexto surge el modesto trabajo de *El mégano*. Una primera

experiencia. El mismo Alea la reconoce como un primer paso, necesario, mediante el cual se abrirá un arduo camino para el cine latinoamericano.

Una vez que la revolución había triunfado, Julio García Espinosa y “Titón” se hicieron cargo de la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Se realizaría entonces, el trabajo *Esta tierra nuestra* (1959). Como primer documental realizado, una vez que la revolución había triunfado, encarnó un pujante optimismo y energía creativa. Reforzó la idea de una necesaria reforma agraria, mostrando de forma directa y sin rodeos la necesaria transformación de la estructura económica. Es un trabajo que continúa en el registro formativo. Muestra la alegría de un triunfo inusitado que trae consigo el anhelo de la libertad. Se encuentra aún en ese registro de la herencia neorrealista mostrando el camino utópico de los años venideros. Incluso años después cuando se filme *Historias de la Revolución* (1960) ese acento seguirá siendo sustancial en la propuesta de ese ciclo formativo.

La filmografía de Tomás Gutiérrez Alea es rica y fecunda no necesariamente por la abundancia de su producción, sí por la profundidad de su obra, su capacidad crítica y su posicionamiento teórico. Agotar sus ideas en su obra y sus escritos es una tarea que requiere de paciencia y toque fino para adentrarse en cada uno de los detalles que la conforman. Sin embargo, planteando la propuesta en sus propios términos será pertinente comenzar por lo más urgente: el desarrollo crítico de algunos de sus postulados teóricos y su propuesta cinematográfica. La relación insoluble entre forma-contenido a la que hemos apuntado.

Y es que en Alea encontramos un punto de madurez sustancial, evidentemente no el único, de aquel prolífico cine latinoamericano. Esto por la lucidez con que logra la unidad entre sus textos teóricos y su práctica cinematográfica. Partir de este punto es entrar al problema que definitivamente abrirá más cuestionamientos, necesarios aunque de respuesta provisional. Plantearse de cara al problema del cine para denotar algunos signos de él, a partir de su producción teórica sustentada principalmente en su libro *Dialéctica del espectador*, así como en artículos publicados principalmente a través de la revista *Cine Cubano*, para finalmente llevar a la confrontación con su obra cumbre *Memorias del subdesarrollo* (1968).

3.4 De la mimesis al distanciamiento. *Dialéctica del espectador*

La poética de Tomás Gutiérrez Alea constituye otro ejemplo de *imagen dialéctica*. La historia está presente en él como signo de su modernidad. Lo que significa que desde su composición cinematográfica podemos captar más allá de un contenido revolucionario, una obra que despliega de forma intrínseca los valores de la Revolución. Así, más que el panfleto político (que en parte desarrolló en algunos de sus filmes) encontramos en su obra una fuerza vital en sí misma, una imagen de la revolución. La totalidad que puede contener una obra de arte para expresar lo que no pudo haber sido dicho de otra manera.

Un día de octubre de 1962, en medio de la crisis de los misiles, se llevó a cabo en el ICAIC una mesa redonda donde participaron cineastas como Armand Gatti (Francia), Kurt Maetzig (República Democrática Alemana), Andrzej Wajda (Polonia), Mijail Kalatozov (Unión Soviética), Julio García Espinosa (Cuba), Vladimir Cech (Checoslovaquia), Jorge Fraga (Cuba) y el mismo Alea.⁸² En dicha mesa se discutió la pregunta “¿Qué es lo moderno en el arte?”. La intensidad de las intervenciones puso de manifiesto opiniones divididas. Pero en el caso específico de “Titón”, hay un planteamiento muy sugerente:

...un verdadero artista no puede dejar de ser moderno, es decir, no puede dejar de estar impregnado del espíritu de su época, no puede dejar de sentir en alguna medida las fuerzas que configuran el desarrollo de la realidad que lo rodea. Un artista moderno siempre ha de confrontar el riesgo de no ser comprendido en un primer momento. Y un artista moderno, verdadero, no puede dejar de asumir ese riesgo, pues lo único que no puede abandonar es su sinceridad y esta cualidad es lo que lo obligará a expresarse en una forma y no en otra.⁸³

El espíritu de la época es aquello que el artista logra captar en “la fugacidad del instante de peligro”. Pareciera contradictoria la siguiente tesis: “el artista lo que expide en su obra es el espíritu de su época”, si nos remitimos a la dialéctica presente en su poética. Sin embargo, cabe resaltar que dicha afirmación se sostiene al no poder definir materialmente, aquello que

⁸² Este evento puede consultarse en la revista Cine Cubano.

⁸³ Tomás Gutiérrez Alea, “Sobre lo moderno en el arte”, en Ambrosio Forret (comp.), *Alea una retrospectiva crítica*, Madrid: Letras Cubanas, p. 287.

hace a la obra de arte en términos materiales. La indisoluble unidad forma-contenido, es la aspiración mediante la cual se busca captar el *Zeitgeist*, que no es otra cosa que la historicidad de la obra de arte, que al mismo tiempo puede ser trascendida. Es el mismo problema que plantea Marx cuando afirma la vigencia de la tragedia griega, del *pathos* como motor emotivo en el espectador.⁸⁴

El apunte de lo moderno del arte y su relación como unidad forma-contenido es el punto de partida para sostener hacia donde se dirige su poética. Porque el artista que se considere moderno tendrá que vérselas cara a cara con la realidad. Aquí hay un punto sustancial que despoja de cualquier arma ideológica la falsa disputa entre el arte figurativo y el arte abstracto. El problema no es de estilo dentro de esa forma-contenido; sino de la actitud del artista frente al problema que aborda por medio de su poética. Punto que trata de forma muy contundente cuando remite a otro mal entendido con respecto al *free-cinema*. Si la actitud del artista está en su postura crítica, eso que lo hace ser moderno, es evidente que cuando lo planteamos en términos cinematográficos el problema de lo político en el arte va más allá de la obra como objeto. Significa que el proceso creador (*poiético*) aunque termina en el film, no es más que un final abierto hacia la *politicidad* de la relación de la obra con el artista por medio de éste. Es por esto que el problema no redundaba en los géneros. En el caso del *free-cinema* Alea remite a la raíz inglesa del término, y observa que el cine que pretendían en aquellos momentos, se relacionaba con dicha propuesta, no por un mal entendido “conformismo” de la técnica o una ingenua intención objetivista de captar la realidad tal cual es. Se adherían al *free-cinema*, en la medida que éste se acercaba a un cine espontáneo. Los medios de producción cinematográfica estaban condicionados en Cuba, a esto había que hacer frente. Un cine que utilizara medios de producción más ligeros permitía hacer un cine

⁸⁴ Quien plantea esta formulación es Della Volpe: “«el arte griego presupone la mitología griega», «o sea, la naturaleza y las formas sociales mismas ya elaboradas por la fantasía popular »- que «la dificultad [para el materialista] no consiste en entender que el arte [figurativo] y el epos griegos están vinculados a determinadas formas de desarrollo social», sino que la dificultad mayor reside en el hecho de que «aún nos producen goce artístico y, en cierto respecto, siguen valiendo como norma y modelo inalcanzable». Afirmación en la cual Marx intuye la extrema complejidad del problema estético en cuanto que se plantea rigurosamente en términos materialistas, y no ya en términos positivistas (una vez registradas críticamente las insuficiencias del planteamiento romántico e idealista): porque el vínculo histórico, social de la obra de arte no puede condicionarla mecánicamente o desde el exterior, sino que debe ser de un modo u otro elemento del goce *sui generis* que la obra -y no algo distinto de ella- nos procura, lo que quiere decir que aquel vínculo debe ser parte de la sustancia misma de la obra de arte como tal: precisamente de su sustancia estructural, intelectual...” Galvano Della Volpe, *Crítica del Gusto*, op. cit., pp. 25-26

con mayor movilidad. Si la forma cinematográfica se libraba del impedimento técnico, entonces el cine se liberaba como acción creadora. Afirmamos entonces que el problema al que apunta el *Tercer Cine* no es un problema que redunde en los géneros, se preocupa en la medida que juega con ellos, que los utiliza para un fin más profundo.

En *Cumbite* (1964) un drama que concluye de manera trágica, se apunta a desarrollar la transformación de la conciencia, y las pugnas por ir contra un sistema de ideas basado en la religión. La muerte del joven Manuel que había regresado a Haití con la vitalidad de los cañaverales cubanos, es signo de la trascendencia de un conflicto dentro del mismo sistema de pensamiento. Manuel sabía que el problema de la sequía que vivía su pueblo, materialmente no podía ser resuelto por el ritual y el invocamiento a los santos, o el sacrificio de animales. Sabía que se requería encontrar un pozo subterráneo y construir un canal que llevara el agua al pueblo. Sin embargo, la enemistad generacional de la aldea la mantenía dividida en dos. El desenlace no podía ser más que la fatalidad para Manuel, y la apertura de las conciencias que realizan un *cumbite* –forma de trabajo colectiva en las aldeas– para salvar a la comunidad *Fonds Rouge* de la sequía. El film muestra una estructura dramática con final trágico. El mismo “Titón” sugiere que este film tuvo como motivación la necesidad de un experimento, más que nada de carácter cinematográfico, dejando un poco de lado la línea que había adoptado en sus filmes anteriores. Sin embargo, el resultado es un drama con referencias importantes al problema de la conciencia y su confrontación con la realidad histórica. Alea no subestima las emociones de los personajes, mucho menos las del espectador. Coloca la emoción en un contexto que la hace verosímil, y que genera empatía –el *pathos*– con respecto a lo que uno ve en escena. La secuencia del ritual afroantillano está llena de sugerencias cinematográficas. Difícil no sentir esa emoción en los momentos del ritual, y en el desenlace fatal. Sin embargo, el uso de la emoción no es gratuito en Alea, y es algo que llegará a su madurez en filmes posteriores.

El uso de la emoción tiene anclaje en la verosimilitud de sus composiciones fílmicas. En la primera parte de *Historias de la Revolución* (1960) se realizará por medio del personaje que se involucra con la revolución aun a pesar de su voluntad. Las peripecias personales que le genera el advenimiento del proceso revolucionario; en *Cumbite*, por la incapacidad de resolución del conflicto, si no es que se realiza por medio de la tragedia; en *La muerte de un*

burócrata (1966) por medio del absurdo al que es llevada la situación de desentierro del burócrata muerto. En éste último la verosimilitud llega a un punto cumbre, pues lo que realmente parecería parte de una ficción, la burocracia lo hace creíble: el desentierro de un burócrata revolucionario que fue enterrado con todo y su carnet del partido, mismo que debe recuperar su sobrino si quiere arreglar la pensión de la viuda. Todo ese hecho irreal adquiere verosimilitud mediante la construcción cinematográfica del argumento. En *La última cena* (1977) el hecho insólito del conde que en el ingenio, un Jueves Santo, invita a cenar a doce esclavos, es casi inverosímil si no fuese por la bondad y el fervor cristiano del conde recién llegado, que pretende actuar bajo la fe cristiana; sin embargo el Viernes Santo, después de la resaca de la noche anterior los esclavos se niegan a trabajar y piensan que el conde impedirá que el mayoral los haga trabajar ese día en que debe reinar la paz y la reflexión Sin embargo, el conde no puede ir más allá de sus propios valores de clase e intereses, y la epifanía de aparente igualdad que tuvo lugar el jueves de la cena, no es más que la muestra de las contradicciones, otra vez, entre la conciencia y la praxis.

Lo que subyace en la construcción cinematográfica de Alea es una preocupación constante por la mediación de dos polos. La emoción que permea en el proceso de identificación aristotélica; y el distanciamiento como deslinde crítico con respecto al momento dramático de la *mimesis*. Siguiendo tanto a Eisenstein como a Brecht, busca construir una dialéctica para el sujeto receptor de la obra. ¿Cómo apelar a una dialéctica del espectador en dichos términos? Su postura se centra en buscar la mediación, la confrontación de dos caminos que surgieron desde un mismo punto de partida: el materialismo histórico. Sostener que hay una dialéctica en el proceso artístico, específicamente en el momento de la recepción. No es casual que Tomás Gutiérrez Alea partiera de dos propuestas cuyo piso común fuese el problema del arte más allá de la idea del artista como mente maestra. Partir de la dialéctica es ver los puntos ciegos donde estas poéticas se encuentran, para posteriormente apuntar el punto de confluencia.

La discusión versa en torno a dos puntos fundamentales para ambos creadores. Por un lado lo que podríamos enunciar como estructura *patética*; mientras por otro lado, afirmar el distanciamiento en la propuesta del teatro épico. Ambos parten de una propuesta crítica, se alejan en sus procedimientos y se encuentran en ciertos fines. La propuesta es colocar al arte

como un proceso más en la vida creadora de los individuos. Apuntar a la necesidad histórica del hombre como creador. El artista, como sujeto privilegiado de una sociedad donde el trabajo no necesariamente trae consigo la plenitud, puede expresarse y revelarse en el otro (espectador). Sin embargo, dentro de la condición de la vida en el capitalismo, el arte no es más que el ornamento del “buen gusto” contenido en el objeto mercantil; así como fue objeto de culto para la aristocracia que ensalzaba las formas, y que a finales del siglo XIX se vio atacada por las vanguardias de inicios de siglo XX.

La postura crítica del arte, venida de una estética marxista, apuntará al hecho artístico como proceso social que implica ver a la obra desde su doble condición: como valor de uso y como valor. Desde este entendido es que se señala la obra artística como objeto de gozo y placer; mientras tampoco se obvia su carácter mercantil, que lleva implícito una función ideológica. La *dialéctica del espectador* se muestra crítica a estos dos polos, frente a la evasión de la realidad por medio del arte, y a su función ideológica y mercantil. No basta con la negación de la obra de arte debido a su inscripción en la esfera mercantil, misma que se realiza mediante la fantasía que produce en el momento de la recepción, del disfrute estético. Ese momento en que el espectador sale de sí, por medio del éxtasis de las emociones que le produce la obra de arte, en este caso específico el film, debe verse enriquecido con una vuelta lúcida a la realidad. Eisenstein pugnaba por la estructura *patética*:

...cuando el espectador es impelido a saltar de su asiento si está sentado, a dejarse caer si está de pie, a aplaudir, a gritar. Cuando sus ojos brillan de entusiasmo antes de llenarse de lágrimas de placer... En una palabra, cuando el espectador se ve obligado a salirse de sí mismo.⁸⁵

El *pathos* como identificación del espectador con el personaje, y con el drama en general, condiciona un “estar fuera de sí”. La catarsis como purificación de las emociones es una instancia a superar, es sólo una forma de purga, más no de acción plena donde medie la conciencia. Si bien la emoción como instancia sensible es la fuerza mediante la cual la sensibilidad se ve alterada, ésta es solamente un paso necesario para llegar a un momento posterior de distanciamiento. El montaje de atracciones postulado por Eisenstein debía

⁸⁵ Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982, p. 86

desembocar en un montaje intelectual.⁸⁶ El descubrimiento o conocimiento que revela la obra de arte ligada a su constitución interna y al mismo tiempo, más allá de ella.

El punto de retorno ocurre con la vuelta en sí del espectador. La vuelta a esa realidad que espera después del momento dispersor de la fantasía. El cine como máquina de sueños, aparenta ser la realidad en sí; sin embargo, está constituido por una ilusión a la cual se le debe poner más de dos pasos de frente. El distanciamiento brechtiano es en realidad una instancia de crítica frente al ensimismamiento de la ilusión de realidad. Como afirmaría Fernando Birri: “conmovidos pero lúcidos”.

Ir de la *mímesis* al *distanciamiento* es un procedimiento dialéctico. Aceptar que la emoción es verdadera frente a una realidad específica como la artística, frente a la ilusión de realidad. La verosimilitud en su máxima potencia abona al sentimiento de identificación, al *pathos* que en retórica permite al jurado ponerse del lado del criminal, si su versión de los hechos es suficientemente creíble. He allí el peligro de quedarse en el viaje del arte. La incapacidad de discernimiento, como resultado de la incomprensión de la realidad artística, como si ésta fuera una extensión de la existencia y no una dimensión de ella. Cuando en el contexto del cine –incluso del periodismo– se afirma la veracidad de la imagen por sí misma, se está apelando a esta forma del discurso:

...el arte, para cumplir su misión, es decir, provocar determinadas emociones, procurar determinadas vivencias, no necesita brindar imágenes coherentes del mundo, ni exactas reproducciones de acontecimientos humanos. También logra sus efectos a través de imágenes defectuosas, engañosas o anacrónicas. Mediante esa sugestión artística que sabe ejercer, otorga *apariencia de verdad* a las más absurdas versiones de una relación entre seres humanos. Y cuanto más poder tiene el arte, tanto más incontrolables son sus representaciones. El ímpetu sustituye a la lógica: la persuasión, a los argumentos. Es verdad que la estética exige una cierta verosimilitud de todos los sucesos, para que los efectos no se anulen o se debiliten; pero se trata de una verosimilitud puramente estética la llamada

⁸⁶ “El cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de los sobretonos fisiológicos e intelectuales. Se construirá así una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; se construirá una síntesis de la militancia de ciencia, de arte y de clase”. Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, México: Siglo XXI, 2010, p. 81.

lógica artística. Se concede al poeta un mundo propio, y ese mundo se rige por leyes propias. Si tal o cual elemento aparece desdibujado, sólo hay que desdibujar todos los demás elementos y mantenerse dentro de esa tónica para que el conjunto se salve.⁸⁷

Ante la penosa sensiblería –que no es lo mismo que la instancia sensible– del drama romántico, se opone la sensibilidad del amor como forma de plenitud en el otro, incluso hasta las últimas consecuencias como ocurrirá en *Sin aliento* (1960) de Godard, donde el amor no es trascendente. Sin embargo, al llevar éste filme a una instancia de distanciamiento, es decir, de ruptura con valores burgueses como el del trabajo enajenante (necesario para vivir “bien”) que se opone a la realización plena en el ocio, Godard no supera la instancia trágica de imposibilidad de la existencia. De allí que el resultado sea la muerte de Michel Poiccard.

El distanciamiento no como un despojo total de los rasgos emotivos de la obra de arte; sino como la potencia estética que permite “historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos”. En cuanto al espectador se logra que

...ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así, porque las circunstancias son tales o cuales. Y las circunstancias son tales o cuales, porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como podría ser, y también las circunstancias podrían ser distintas de lo que son.⁸⁸

El horizonte de posibilidad que ofrece el cine, y el arte en general, es una apuesta por medio de la cual una estética marxista se declara a favor, en búsqueda de la transformación social. La ruptura con el principio de *mimesis* se erige bajo este argumento. El arte no representa el mundo de las cosas y los sujetos, sino que sublima mediante una forma sensible una serie de valores que si bien pueden ser trascendentales por sí mismos, su forma de concreción los hace históricos y por tanto perecederos y caducos. El arte como estímulo hacia una transformación que comienza con una esfera de la conciencia pero que no se limita a ese

⁸⁷ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, p. 150

⁸⁸ *Ibid.*, p. 154

momento perceptivo y emotivo. El fin es llevar al arte a un momento de descubrimiento que enriquezca más allá de la forma del arte. En la utopía de la constitución del hombre como ser pleno, de la realización de todas sus facultades.

El apunte de Tomás Gutiérrez Alea a la propuesta de Brecht y Eisenstein es justamente un ejercicio dialéctico para deconstruir al espectador concreto, perteneciente a una fase determinada de capitalismo. Un espectador que consume el cine como mercancía y se apropia de los valores ideológicos que modelan una forma específica de conciencia. Más allá del rol estético del film como momento de realización del espectador por medio de la emotividad, la propuesta de la *dialéctica del espectador* consiste en atribuir a ese espectador un rol activo tanto en la decodificación de formas sensibles, como en la constitución de una conciencia crítica con respecto del arte y de la realidad social. En “Titón” un momento cumbre de la praxis de estos elementos que coloca en teoría es, sin lugar a dudas: *Memorias del Subdesarrollo*.

3.5 *Memorias del Subdesarrollo*

Memorias del subdesarrollo ocupa un lugar sintomático en el ámbito del cine latinoamericano de los años 60 en Cuba. Es signo de maduración de un proceso. Aquel germen de muchos otros cineastas latinoamericanos se hace fecundo en este film. Su valía consiste precisamente, en la confluencia con otras experiencias cinematográficas en un momento sustancial de la historia, así como en la forma que arremete contra su propia condición contemporánea. No es cuestión de elogios gratuitos, más se hace indispensable acotar cómo este film en tanto forma sensible, logró condensar propuestas teóricas disímiles, lo que no es lo mismo a sentenciar que las haya homologado. Las preocupaciones de Alea fueron las mismas que otros cineastas apuntaron en aquellos años, sólo que en *Memorias del subdesarrollo* se potencian algunos de aquellos planteamientos. Tal vez convenga comenzar por señalar el punto crítico desde el cual comienza el film. Evitando los análisis formalistas y buscando la mediación dentro y fuera de la obra, para comprenderla en su total composición.

Una nota más que anecdótica es que la obra homónima de Edmundo Desnoes se complejizó en su transposición al medio cinematográfico. Ambos creadores dialogaron sobre las pérdidas y ganancias en ese proceso, y concluyeron que la obra cinematográfica iba más lejos

en este caso particular. Mucho se habla de la pérdida de una novela que es transpolada al cine, habría que anotar además lo que gana, comprendiendo como es evidente, que ese artificio es un proceso creador, pensándolo más allá de obras que han sido llevadas al cine más que como creaciones autónomas como meras novelas ilustradas.

¿Qué contiene *Memorias del subdesarrollo* que hoy en día se sigue gastando papel y tinta en su honor, sugiriendo nuevos enfoques e irritando a quienes dan por terminado ese proceso del cine latinoamericano de los años 60 y 70? Como afirmamos anteriormente con Brecht, una obra contiene el carácter histórico-concreto de su procedencia, lo cual condiciona su perecimiento. Si *Memorias*... hoy en día fuese una obra caduca en sus alcances formales, semióticos y culturales; sería porque el cine latinoamericano, el cine como medio comunicativo y el sistema cultural hoy en día han erradicado las problemáticas propuestas por el film desde la composición formal y más allá de ésta. Sólo de esa manera podríamos afirmar que efectivamente, que éste film hoy en día ya no nos dice nada, ya no aporta nada. Y es que más que el film en sí, reiteramos que es el proceso cinematográfico en el cual se inscribe. Enfatizamos su incursión como un momento más en la vorágine de aquellas imágenes de ese pujante cine latinoamericano.

Titón afirmaba que la realización de un filme como obra artística se fundamenta en los detalles, y que es el cúmulo de esos detalles lo que hacen que una obra esté bien lograda. Bien, trataremos de poner especial atención a los elementos mínimos que conforman la totalidad. Teniendo en cuenta de antemano que un análisis formal es a su vez un análisis del contenido pues la relación entre ambos, como hemos afirmado, es indisoluble.

La intención no es describir toda la trama en términos de análisis narrativo-literario; creemos más necesario partir de la “escritura cinematográfica” y de aquellos momentos en la trama que se muestran problemáticos. Recordemos pues el argumento.

Sergio se encuentra al borde de una paradoja ininteligible para él. Ve con recelo y desconfianza el proceso revolucionario, pero a su vez no huye de su trágico destino en la isla. Ante la disyuntiva se queda paralizado, detenido en el tiempo mientras ve todo pasar, es en sí mismo, el implacable ejemplo de un espectador. De forma escueta podríamos afirmar que en torno a ese problema gira la historia de Sergio. Tomar partido, posicionarse, significaría para él su aniquilación como clase. Problema que no es menor en el contexto de una

revolución. ¿Cómo formar al hombre nuevo cubano de las cenizas del espíritu pequeño-burgués?

Memorable la primer secuencia del film. Un baile popular al ritmo de rumba, muestra el desenfreno de la noche cubana. De pronto una detonación, pero el baile continúa. La explosión de música sigue, y se paraliza con el plano de una mujer negra cuyo gesto de aflicción y sorpresa queda congelado. La pugna entre el desbordamiento de las pasiones, se confronta con la tragedia que es introducida –aunque minimizada por el montaje cinematográfico– por el sonido de la detonación. Ese momento de inducción, ese breve instante en que la maquinaria cinematográfica está echada a andar es el preámbulo, un buen motivo para comenzar la trama.

La despedida acontece conforme la diégesis de la historia. Sergio despide a sus padres y a su mujer, Laura. En sus gestos hay incertidumbre. Sergio no sufre la partida, como ser ególatra goza frente al alejamiento familiar, parece estar decidido a quedarse en la isla por convicción propia. La cámara fija los acontecimientos como narrador extradiégético, sigue los movimientos desde fuera como el ojo que acompaña la acción. Después cuando Sergio va en el autobús camino a casa, la escena se recrea en su memoria, con mayor sentido; y la voz en *over* construye su propio punto de vista, esas memorias que sólo acontecen en sus reflexiones evanescentes sin que pueda fijarlas en un texto al que aspira, pero frente al cual se ve rebasado. Es esa construcción de sí mismo que se va confrontando constantemente con la realidad que le es imposible de asimilar desde su propia acción.

Más allá de su posicionamiento como ser superior frente a lo que él considera un “ellos” que se opone frente a sí, Sergio se construye como ser racional, crítico. Ejerce constantemente el discernimiento para llevar a juicio esa realidad que, según él, no lo envuelve. Es el ejercicio de crítica constante, aunque estéril por la incapacidad de acción, lo que lo sume en un *impasse* frente al momento histórico que le reclama dejar de ser ese espectador. No se identifica con Pablo, su amigo que está próximo a partir pero con quien comparte unos últimos momentos antes de su huida. El espíritu burgués de Pablo se hace patente no sólo en el deseo de salir de Cuba; sino en su escepticismo por la revolución. En una escena donde ambos van andando en el auto de Pablo, se deja ver las condiciones materiales por las que aparentemente éste

decide partir. Para Sergio que se encuentra en una dimensión crítica, pero sin acción, su propio amigo le es deleznable.

Sergio habita el no lugar. Ese escondite que le resulta un lugar cómodo, la burbuja de resguardo, se articula de manera contundente en la descripción cinematográfica de su apartamento. El “buen gusto” se combina con su pretensión de intelectualidad, de razón y superioridad. Incluso su apariencia física y su manera de vestir son elementos posibles de reconocimiento con el personaje, arquetipo del “intelectual” europeo. Sin embargo, el desarrollo de la trama nos va encaminando más hacia un dejo de cierta compasión, que de arquetipo intelectual. Esto se irá gradualmente acrecentando conforme el personaje se acerque a su propia destrucción.

Transcurre no sólo el tiempo de la narración, transcurre también el tiempo de la historia. Las marcas de intertextualidad dislocan a la narración en abstracto para dotarla de un carácter concreto. Son los años posteriores al triunfo de la revolución, el exilio cubano, la invasión a Playa Girón y la crisis de los misiles son más que simples elementos de contexto y escenografía *in situ*. Es la potencia de un texto que refiere otros textos, que enriquece la narrativa señalando la realidad fuera de la narración. Carteles, noticieros, manifestaciones, discursos, programas de radio, registros de audio y fotografía documental, etc., son huellas y marcas que dan forma a una narrativa inmersa en la construcción documental, en el *collage* que contiene en sí una lógica de aparición, y no sólo el carácter artístico y azaroso.

Se construye una trama que recurre al reconocimiento *aristotélico-eisensteniano* y en momentos al distanciamiento *brechtiano*. Es un proceso que dialécticamente arroja al espectador del film a la emoción y lo sienta de pronto con golpes secos de realidad. La insatisfacción del protagonista raya en ocasiones en el nihilismo, pero él mismo se abre en los momentos de recuerdo, mediante un texto de categoría menor como son las *memorias*. La relación entre presente y pasado se hace compleja. El deseo del pasado que se ve frustrado en el presente y abierto a la incertidumbre en el futuro. El cinismo de Sergio que recuerda el pasado reciente mediante la grabación de un audio de su esposa, donde la lleva mediante el sarcasmo y la burla mordaz a la desesperación, al descubrimiento de su realidad tropical y no europea.

Con el mar de contradicciones en la cabeza, nuestro protagonista encuentra pronto refugio en Elena. Otro personaje que dará mucho hilo para comprender una conciencia nueva en

formación. Elena huye ingenuamente del problema político. Se refugia en su aspiración de ser actriz del recientemente formado ICAIC. Sin experiencia ni talento, ve en Sergio una provocación para acercarse al medio. Cuando por medio de él consigue una audición, aparece un elemento de crítica y distanciamiento: aparece en escena el mismo Gutiérrez Alea. Su aparición es efímera pero anuncia su presencia como director e intelectual dentro de un papel que presumiblemente es el de él mismo. Así fue como Sergio, recurriendo a sus contactos en el ICAIC logró convencer a Elena de comer juntos y algo más. El falso recato de Elena que al principio representaba para el deseo de Sergio un móvil, se esfuma cuando se da cuenta de su trivialidad. Sin embargo, y a pesar del desdén con que Sergio ve a Elena, cuando ésta le pregunta si es revolucionario o gusano, ella misma responde: “tú no eres ni revolucionario, ni gusano, tú no eres nada”, concluye. Elena es para Sergio signo del subdesarrollo. En la secuencia donde ambos se encuentran en la casa de Hemingway, Sergio lucidamente realiza una disertación sobre el escritor estadounidense, refiriendo el exotismo que el intelectual encontró en Cuba, su isla en el trópico. La crítica a Hemingway se condensa por un interés real hacia el escritor. Es en esta secuencia donde el protagonista decide abandonar a Elena por remitirle, y reubicarlo en ese atraso del cual está imposibilitado de salir.

La falsa consciencia de Sergio le impide ver más allá de su aspiración hedonista como clase. Atrás quedó su deseo por escribir, los años en que junto a Hanna tuvo aspiraciones. Éstas se esfumaron con los años, y con la mueblería herencia de sus padres, misma que le permitió la comodidad de no preocuparse después por trabajar, pero que al mismo tiempo lo condenó. En el presente narrativo ya no existe posibilidad de redención, él mismo declara todo como perdido. Dentro de esos vaivenes de reflexiones –en ocasiones de densidad loable– se encuentra en un simposio donde se discute sobre política y literatura. Aparece otro signo de referencialidad, ahora es Edmundo Desnoes, escritor de la novela homónima del film, quien es cuestionado por su postura de intelectual, Sergio con la característica voz *over* es quien lo enjuicia, sin darse cuenta, o fingiendo no darse cuenta, que al mismo tiempo se sentencia a sí mismo. Momento de ruptura del cual se desencadenará la destrucción de Sergio como signo. Su andar a contracorriente es representado en una escena en que él camina a paso contrario del pueblo que acude a una manifestación. Aun cuando rehúye de las conglomeraciones, se le observa en una escena posterior, en el mismo baile que abre el film (el motivo inicial, es recurso narrativo que para comenzar el relato *in media res*), donde desde

otra perspectiva, es testigo del hecho violento al cual reacciona sorprendido pero sin poder reaccionar.

La última secuencia del film acontece entre el nihilismo de Sergio y la incertidumbre del 22 de octubre del 62, cuando Kennedy envía un mensaje por televisión acerca del bloqueo naval que cercaría la isla. Mientras esto ocurre la tensión y el miedo crece en Sergio, las dudas sobre la capacidad del pueblo cubano de soportar la presión de los Estados Unidos. La desesperación es evidente, planos donde se le ve haciendo nada, jugando con el tiempo, emplazándolo. A esto se alternan las imágenes bélicas, los comunicados, el discurso de Fidel sobre la soberanía cubana. Sergio en un plano donde juega con el mechero, no se decide a prender la llama, posterior un plano de las calles militarizadas. Concluye con un plano secuencia desde la altura del departamento de Sergio, se muestra primero el telescopio mediante el cual jugó ese rol de espectador, de voyeurista.

La poética de Alea se conforma de una *imagen dialéctica* que construye desde la diégesis, pero con una visión más amplia de la forma artística. Coloca la historia de manera intrínseca para hacer de la veracidad y la verosimilitud actitudes paralelas. Hay un enfrentamiento crítico desde la negatividad, desde el punto de ruptura. No sé es crítico de la revolución para desmantelarla o ir en contra de su proceso. Se busca la crítica para conciliar las fuerzas de la historia que la hacen algo inacabado, por tanto, perfectible. Quienes tomaron este discurso para atacar a la revolución por la “pérdida de individualidad” que aparentemente trajo y de la cual supuestamente el film era una denuncia, no comprendieron que el problema se estaba abordando desde la dialéctica y no desde la positividad de los hechos. El distanciamiento es crucial para comprender esta postura. Basta recordar aquel momento en que Sergio saliendo de la mesa redonda con Edmundo Desnoes, comienza a caminar. La cámara lo toma en un plano picado donde Sergio que habla para sus adentros, en realidad se distancia de sí mismo, y acepta su destrucción, hablando incluso en tercera persona y acercándose cada vez más a la cámara que termina por eliminarlo.

Estos elementos que hemos descrito: distanciamiento, conformación de la imagen dialéctica, efecto de reconocimiento crítico, postura activa del espectador, son todos constituyentes de la poética de un Tercer Cine que como se ha expuesto se articuló en América Latina incluso antes de ser enunciado por Cine Liberación.

3.6 El *Tercer Cine*: condensación de poéticas

El Tercer Cine es ante todo un posicionamiento estético-político frente al imperialismo. Es el estallido de un conjunto de poéticas que gravitan en torno a la contraposición del cine como producto ideológico enajenante y al cine espectáculo, dentro del espectro de la mercancía. No hablamos de un género, hablamos de una poética de *poéticas*, es decir, de la condensación de las poéticas desde las cuales se apunta a un enemigo común. Hablamos de un Tercer Cine en plural dentro del cual se expresan diferentes visiones del hecho cinematográfico. No pretendemos sostener un reduccionismo de las distintas *poéticas* que surgieron para el cine latinoamericano hacia mediados del siglo XX. Destacamos los rasgos particulares de cada grupo y autor; y señalamos su convergencia en la denuncia de una cultura hegemónica, de dependencia. Así, la apropiación del lenguaje cinematográfico importa para los fines que competen a la liberación del hombre en su contexto nacional y latinoamericano, y con ello a la apertura de formas estéticas que apelan al libre juego de las facultades del hombre.

El acierto del Tercer Cine es mirar el hecho cinematográfico como el medio artístico de la contemporaneidad, y apostar a través de él a una transformación de las artes, y más allá, de las facultades del hombre. Se apuesta por la revolución como hecho estético total. En este sentido, su ruptura es con una estética de corte romántico, idealista. No es la obra de arte mediante su carácter aurático, como forma liberadora a través de la catarsis, y la liberación efímera de las pasiones, lo que está en juego. Un paso adelante, el Tercer Cine se plantea una postura crítica, de ruptura total del hecho cinematográfico en sus diferentes etapas dentro del proceso de reproducción: producción (creación), circulación (distribución) y consumo (exhibición). La radicalidad del Tercer Cine, no se encontró exclusivamente en la ruptura con una forma canónica del lenguaje cinematográfico; antes bien, su radicalización estuvo en enfatizar el necesario trastocamiento de una estructura de dependencia cultural venida de la dependencia económica, manifiesta en una inexistente industria de un cine propio de América Latina.

Propuestas de realizadores en diferentes regiones de América Latina tuvieron a bien sostener poéticas que tenían la claridad de distanciarse de formas hegemónicas de hacer cine. Fuese por la marginalidad de los medios de producción cinematográficos; o bien por la crítica al

doble carácter del cine: ideologema y mercancía. En los productos del cine hegemónico confluían las dos premisas de sostenimiento del capitalismo: la política y la economía. Denunciar estos hechos no fue cosa menor, por lo que costaría mucho a quienes llegaron a tales determinaciones.⁸⁹

Sin embargo, las poéticas del Tercer Cine no se limitaron a realizar una denuncia a través del propio medio cinematográfico; aunado a esto, su oposición se hizo presente en diferentes momentos del proceso de reproducción del cine. Uno de los ejemplos destacados como piedra fundacional y toral fue la Escuela Documental de Santa Fe impulsada por Fernando Birri, quien fue más allá del lugar común de la vanguardia artística donde la radicalidad consistía en firmar manifiestos anti-imperialistas. Aquí la lucha fue de carácter pedagógico y de formación de cineastas en el sentido total, es decir, no sólo como directores sino como productores, fotógrafos, camarógrafos, etc. O el caso cubano en el cual ya se ha ahondado, donde la formación del ICAIC fue producto de una seria preocupación de las fuerzas revolucionarias por plasmar los problemas a los cuales se enfrentaría la revolución en toda su esfera como proceso social.

Así la diversidad de poéticas que se han desarrollado se asocian mediante ese hilo común: apuntar al hecho cinematográfico desde su esencia eminentemente industrial, despojando la superchería de pensar al arte como acto exclusivo de la creatividad individual. El acto *poiético* del cine tenía que ser realizado desde las posibilidades de los recursos técnicos más inmediatos, pues la tarea era urgente. Así, la Escuela Documental de Santa Fe con la poética instaurada por Fernando Birri; el cine imperfecto propuesto desde Cuba por Julio García Espinosa; el corto documental de Santiago Álvarez; la dialéctica del espectador de Tomás Gutiérrez Alea son todos signos de un *Tercer Cine* conformado antes de ser categorizado como tal. La propuesta de englobarlos en un concepto como el del *Tercer Cine* no es más que un artificio intelectual para referir dicho proceso, El tino de Fernando Solanas y Octavio Getino estuvo en enunciar y llevar a la praxis postulados que se habían estado gestando en experiencias previas como las ya desarrolladas.⁹⁰ Si bien no existió uniformidad en los

⁸⁹ Ejemplos bastante difundidos en el medio son los casos de Raymundo Gleyzer, Pablo Szir y Rodolfo Walsh, solo por mencionar algunos.

⁹⁰ Cfr. Emilio Bernini, "El documental político argentino. Una lectura en Imágenes de lo real" *Libreria*, Buenos Aires 2007.

procesos, como ya hemos señalado en diferentes momentos de la exposición; el núcleo del cual se partía tenía un mismo sentido. Cada proceso tuvo sus propias posturas en cuanto al uso del lenguaje cinematográfico, los recursos estilísticos, los géneros, los posicionamientos políticos, sus postulados con respecto al arte y la estética etc. Sin embargo, confluían en el impulso regional (no necesariamente regionalista) por formar una verdadera cinematografía nacional para después sostener una identidad latinoamericana. Ese fue el aporte de la teoría del Tercer Cine que hemos retomado para agrupar ciertas experiencias cinematográficas en América Latina.

3.7 Cuba y Argentina: una historia cruzada del Tercer Cine

La historia del cine latinoamericano es tan diversa como la historia de sus pueblos. Más allá de la generalidad de esta premisa, subrayamos que el punto de encuentro es la forma específica en que cada experiencia se enfrenta a los problemas estructurales del subdesarrollo, por lo cual no es casualidad la diversidad de manifestaciones. Hemos querido resaltar las diferencias en cuanto al proceso de reproducción del cine en dos países que tuvieron a bien, desarrollar propuestas cinematográficas sólidas en cuanto a la construcción de una poética. La cuestión del gusto es discernible, pero las poéticas están allí para verse cara a cara con la realización del film y sus procesos de distribución y exhibición. Son notorias las diferencias en que se desarrollaron las propuestas tanto en Cuba como en Argentina. Si por el lado de Cuba se muestra un cambio radical en las posibilidades cinematográficas después del triunfo de la revolución, cuando se crea una estructura que posibilita la producción-distribución-consumo de los films; en cambio, en Argentina cuando no se trabaja en la incomodidad de los procesos burocráticos se ejerce el cine en la clandestinidad. La historia bien conocida de la imposibilidad del estreno de *La hora de los hornos* en Argentina hacia 1968 es un hecho significativo; además de muchos otros ejemplos, entre ellos las dificultades enfrentadas por la Escuela Documental de Santa Fe con respecto a las políticas de la Universidad Nacional del Litoral después de la salida de Fernando Birri de la dirección, y no se diga de su clausura con la instauración de la dictadura de 1976.

El caso cubano fue opuesto al argentino si hablamos de la reproducción del proceso cinematográfico. El ICAIC como propulsor de una política cultural (aún con las posibles desavenencias internas que ocurren en cualquier proceso revolucionario, y que no competen

a este estudio indagar) buscó proyectar una imagen de la revolución, misma que con el paso de los años se fue haciendo más aguda en su crítica. Esto debió tratarse con especial cuidado frente a la amenaza siempre latente de los adversarios contrarrevolucionarios, fueran externos o internos. Aún con todo lo que se pudiera criticar al proceso cultural revolucionario, debe comprenderse que el ICAIC fue un instrumento de Estado que propulsó una política cultural que ampliaba el sentido del cine, al sostener que su utilidad ideológica se encontraba al servicio de la revolución. Entender el cine como medio y no como fin en sí mismo. Los signos visibles han quedado saldados en esta investigación, al menos parcialmente.

Las diferencias más esenciales no sólo se dieron en cuanto a los contextos nacionales. Además se muestran diferencias en cuanto al uso del lenguaje cinematográfico. En algunos ejemplos que hemos dado del caso cubano, observamos cómo se pasa de la urgencia más inmediata por hacer la épica de la revolución, por medio de imágenes con referencias directas y explícitas del contexto –reciente triunfo revolucionario– para después agudizar una crítica más sutil, por medio de otros recursos estilísticos y del lenguaje. Por ejemplo, en el caso de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes habían comenzado sus respectivas experiencias en Cuba con *El Mégano* (1955) pasando por *Historias de la revolución* (1960) y *Sexto Aniversario* (1959) respectivamente, a dos de sus trabajos cumbre como es *Memorias del subdesarrollo* y *Aventuras de Juan Quin Quin* respectivamente. La evolución en sus formas es sintomática de una madurez intelectual y creativa. Las primeras preocupaciones abren camino a posicionamientos más complejos en cuanto a la postura del cine con respecto a la revolución. El sentido de la dialéctica está en la forma de los filmes, es intrínseca a ésta, no se encuentra en la epidermis de un contenido inmediato. De una manera paralela esto se observa en el caso argentino, donde Fernando Birri pasa casi de inmediato a un nivel paradigmático del discurso dejando atrás –aunque no completamente– la experiencia de *Tire dié* para pasar a la de *Los inundados* (1961) y llevar al límite su propuesta poética en *Org* (1978). Sus nuevas inquietudes van quedando fijadas en sus manifiestos y su labor pedagógica en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, al lado de Julio García Espinosa y Gabriel García Márquez por mencionar algunos. En el caso de Cine Liberación *La hora de los hornos* es un caso excepcional donde la incursión de Octavio Getino y Fernando Solanas utilizan los referentes anteriores para consolidar su propia

poética. Aparece en el film fragmentos de *Tire dié* y de forma indirecta citas de las poéticas que conformarán el *Tercer Cine*.

Las poéticas condensadas en el *Tercer Cine* entran en la categoría de *imagen dialéctica*. Porque detienen en la imagen la potencia de la historia, como imagen constructora de sentido estético, por medio del trastocamiento de la sensibilidad. Las diferencias entre cada uno de los exponentes a los cuales hemos referido es evidente, ¿qué les da articulación? La *imagen movimiento* que más allá del sentido estético, se convierte en forma de dislocación de una realidad que parece de antemano pre-configurada. En eso convergen estas experiencias. No sólo muestran la historia sino que son ellas mismas América Latina en la historia.

3.8 *La hora de los hornos* como imagen dialéctica

La hora de los hornos se estrenó en la *IV Mostra Internazionale del Cinema Nuovo*, en Pesaro Italia en 1968.⁹¹ La situación política argentina había impedido el estreno en el país. Se trataba de un film que llevaba a la pantalla una explicación histórica, mediante una forma sensible, de la situación de dependencia económica y cultural de la Argentina. Más allá de la evidencia de la tesis, lo sugerente se encontraba en la forma en que Cine Liberación había puesto en imágenes sus tesis acerca de la dependencia y la descolonización. Podríamos afirmar como ya se ha realizado antes que *La hora de los hornos* fue un *collage* no sólo de imágenes, sino de propuestas teóricas. De Fanon a Sartre, de Eisenstein a Brecht, de la teoría de la dependencia a la descolonización y al peronismo, de Santiago Álvarez a Fernando Birri. Es un texto donde cohabitan otros muchos textos. La originalidad la encontraron en los elementos precedentes, en lo *citabile* con diferentes órdenes de exposición y por supuesto de montaje. Cabe destacar que más que un estudio pormenorizado del film, la pretensión es mostrar la integración de este film en la generalidad que constituyó en el espectro de las poéticas.

La película está dividida en tres partes: “Neocolonialismo y Violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y Liberación”. Son a nuestro juicio filmes distintos con un mismo eje rector: el film-acto. Fundamentamos nuestra disquisición, principalmente sobre ese primer momento de la obra: “Neocolonialismo y Violencia”, principalmente porque

⁹¹ Cfr. Fernando E. Solanas, Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI: Buenos Aires, 1973.

sostenemos que es allí donde la condensación estético-política se presenta de manera más profunda.

¿Qué es *La hora de los hornos*? La vía estética de una propuesta descolonizadora. Para rastrear una poética es necesario ir a los principios en los que la obra encuentra sustento. El primero de ellos es la desmitificación del cine como forma-espectáculo para abrir su potencial al cine más allá de lo espectacular, esto es ir más allá de la ampulosidad del medio y recuperar sus posibilidades expresivas. Esta premisa aunque presente en las otras experiencias del *Tercer Cine* que hemos rastreado, se encuentra presente en diversas formas en éste film. En el *Tercer Cine* como poética situada de manera concreta en *La hora...* se hace evidente mediante el distanciamiento constante que interrumpe la diégesis. La historia no es aquí sinónimo de trama, sino que aparece como un ordenamiento en el plano referencial. Los hechos históricos organizados de determinada manera, para dotarlos de coherencia y sentido. Cada intertítulo al inicio del film es un golpe seco a la imaginación sensible del espectador, aunado a la música extradiegética que remonta un estado primigenio a partir de la percusión. Allí comienza el dislocamiento de la razón que abre paso a una estética de la violencia. El discurso se abre hacia la fundamentación histórica. Lo que parecía solamente propaganda, agitación, encuentra un cause discursivo de carácter histórico. Después, viene la instancia racional, el dato duro que sustenta las premisas primeras. El film capta la atención del receptor vía la sensibilidad para después enunciar el problema desde el discurso. El film pasa de ser un panfleto emotivo a ser un ensayo racional. Sin embargo, esta postura no es algo estático, por la especificidad del discurso que se acopla al tema a tratar. De allí que una de las categorías propuestas para categorizar el film haya sido la de film-ensayo.

En la conformación de un discurso que va de lo sensible a lo racional, Cine Liberación utiliza diferentes métodos para sus fines. Entre ellos el montaje de atracciones, la voz *over*, los intertítulos en blanco y negro, el uso de imágenes de archivo, el montaje paralelo, etc. La secuencia del matadero que se alterna con imágenes de la moda y la publicidad, genera una construcción de sentido que desborda la sensibilidad, pero que sólo puede explicarse mediante la imagen de la Argentina, cuna de la mejor calidad de ganado vacuno. El montaje paralelo en dicha secuencia asocia lo inhumano con lo vital, y lo bello con lo grotesco. Por otro lado, la secuencia del cementerio de la Recoleta y sus estatuas, tienen una deuda con

Eisenstein y el montaje de atracciones, misma que se revela en la secuencia del león del teatro Odessa en *Octubre* (1928). El dinamismo dado a las estatuas, vinculado a la música de concierto da un sentido trágico a la secuencia. La Recoleta es puesta como signo de la burguesía y oligarquía argentina, y la relación de ésta con la intelectualidad. Las referencias de crítica constante a la intelectualidad argentina de corte cosmopolita, es una constante a partir de la cual se crítica la cultura de élite como forma de colonización ideológica. Esta misma crítica se da en las secuencias de una voz *over* superpuesta a las imágenes frívolas de una burguesía que aspira a su genealogía europea. Se enfatiza el rasgo decadente, algo similar a lo que le ocurre a Sergio en *Memorias del Subdesarrollo*. La colonización desde dentro viene dada por esa aspiración eurocentrista de la civilización, problema no resuelto en América Latina, y que en Argentina se muestra en el gaucho como signo de barbarie, la tesis aún no superada formulada por Sarmiento.

El aparente *collage* es más bien un juego de provocaciones sensibles que aspiran a un espectador o sujeto revolucionario, que pueda decodificar a profundidad las asociaciones mostradas. No es en realidad un cúmulo de imágenes azarasas; más bien, se busca generar esa idea aunque en el fondo ese abigarramiento de imágenes se coloca entre la identificación y el distanciamiento. De allí que las imágenes de archivo se alternen con secuencias de dramatización o con entrevistas al parecer genuinas; el uso de secuencias auditivas que son superpuestas y dislocadas del sentido original en el cual se originaron, baste recordar el monólogo de una mujer de clase alta que expresa sus disertaciones políticas a partir de sus experiencias personales en Europa; mientras la secuencia visual muestra una subasta de sementales vacunos. A esta mujer, le sigue las disertaciones intelectuales de una voz varonil, para cerrar con otros juicios en torno a la realidad argentina y las diferencias diametrales con las capitales del “Primer Mundo”.

La *imagen dialéctica* se hace presente con profundidad y tiene una fuerza mayor a la idea del *collage* como excentricidad de la imagen por sí misma, en el sentido de catarsis y azar atribuido por los surrealistas. La *imagen dialéctica* posee una cualidad histórica. Lo cual significa que desde su potencia irradia una provocación sensible que busca generar una incidencia posterior en el momento de la conciencia. El proceso propuesto por el *Tercer Cine*, concretado en *La hora de los hornos* viene de una influencia de la dialéctica maoísta:

«El primer paso en el proceso de conocimiento es el contacto primero con las cosas del mundo exterior, la etapa de las sensaciones» (en la película el fresco vivo de la imagen y el sonido). «El segundo es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la de etapa de los conceptos, de los juicios, de las deducciones» (en el filme el locutor, los reportajes, las didascalias o el narrador que conduce la proyección-acto). «Y la tercera etapa, la del conocimiento. El papel activo del conocimiento no se expresa sólo en el salto activo del conocimiento sensible al racional, sino lo que es todavía más importante, en el salto del conocimiento racional a la práctica revolucionaria (...) La práctica de la transformación del mundo (...) Esta es en su conjunto la teoría materialista dialéctica de la unidad de saber y la acción» (en la proyección del filme-acto la participación de los compañeros, las proposiciones de acciones que surjan, las acciones mismas que se desarrollen a posteriori)⁹²

La instrumentación de Mao Tse-Tung en cuanto al proceso dialéctico del conocimiento que desemboca en la práctica revolucionaria, es una fuente sustancial para la poética del *Tercer Cine*. Mientras por una parte se aboga por la sensibilidad en un primer momento de acercamiento, vía la imagen poética, debe entenderse esto como justo un momento de identificación, ya referido así por el mismo Eisenstein siguiendo a Aristóteles. El *pathos* mediante el cual un espectador toma parte desde la referencia sensible. Es el momento de apertura de la sensibilidad, donde el receptor es dislocado del sentido y apabullado en su propia sensibilidad. En el film esto ocurre en los momentos citados anteriormente, donde apuntamos los recursos propiamente del cine para atacar la parte de las sensaciones y la sensibilidad. Es el residuo del cine como espectáculo, el artificio de la forma a través del arte.

Sin embargo ese primer momento debe ser superado. Aparece entonces, acompañando a la forma sensible, el concepto de cine-ensayo que ha caracterizado a *La hora de los hornos*. La discursividad del film desde una necesaria re-construcción de la realidad presentada. No es la realidad en abstracto la que se presenta, es un fragmento de ella desde la óptica de los países subdesarrollados, a los cuales históricamente se les ha negado la capacidad racional de explicar la realidad, sea por el argumento primigenio de la inferioridad racial, o por la

⁹² La construcción teórica parte de Mao Tse-Tung. *Ibid.*, pp. 86-87.

imposición de esquemas de interpretación como el desarrollismo que aboga a distintos factores, el atraso de los países subdesarrollados, sin apuntar el sentido dialéctico que explica la condición mediante la cual, para que exista un centro debe de existir una periferia. De esta manera lo que se propone es mostrar ese proceso como construcción de un discurso que recupera su parte racional desde el distanciamiento con los discursos que son presentados como la realidad en sí misma. La historia de América Latina se hace presente ya no como tema, contenido carente de sustancia; sino como forma en sí misma. Es la aparición de América Latina en la historia a través de un medio que surgido desde el imperialismo, se había constituido como forma ligada a éste y sus fines. En este caso el proceso de subsunción parece ocurrió a la inversa; pues el cine, por lo menos desde los signos visuales contra el imperialismo, tomó por asalto el medio de producción para los fines contrarios a los que se había conformado.

Así el paso al conocimiento de la realidad histórica latinoamericana ocurre mediante los capítulos que hacen del film un ensayo cinematográfico. La trama se convierte en argumento y las imágenes soportan el sentido de las ideas que relacionan y se encaminan a un mismo fin. Es esto lo que hemos denominado como *imagen dialéctica*. Al traspasar el límite de la *imagen poética* que se centra sólo en ser artificio para la sensibilización y el cuestionamiento de la conciencia, el momento posterior es la formulación de tesis. La limitante no está ya en la consumación del momento espectacular y enajenante del cine, en la fábrica de sueños. El regreso a la realidad como lo planteaba Brecht deber ser con la sensibilidad a tope, pero como diría Birri, con lucidez. La única forma de desmontar un sistema encubierto por la enajenación de la fantasía, y un falso libre juego de las facultades, donde presuntamente el artista puede realizarse, pero qué ocurre con el espectador, ¿debe aceptar su rol pasivo como sujeto enajenado, incapaz de crear, encadenado como un Prometeo moderno al grillete de la reproducción del valor? La *imagen dialéctica* que dilucida este proceso debía desembocar según Cine Liberación, en el film-acto.

3.9 El film acto

El tercer momento, siguiendo los pasos de una dialéctica materialista consistía en llegar a la praxis. Después de un momento de acercamiento sensible y profundización racional, llega el turno de la praxis. Cine Liberación lo instrumenta para el caso del cine. Si bien, se podía hablar del sentido estético y cognitivo de *La hora de los hornos* había que llevar la propuesta al siguiente nivel: el del cine para la acción concreta. Así es como la categoría de film-acto adquiere sentido para Solanas y Getino.

Un cine que apuesta por la descolonización de los medios de producción cinematográficos no podía conformarse con realizarlo exclusivamente, a través de un lenguaje revolucionario,

...es erróneo suponer que el cine en nuestros países pueda ser calificado de «éticamente-estéticamente revolucionario porque se oponga desde su peculiar lenguaje al lenguaje del cine dominante». Los que están en confrontación no son, en primera instancia, lenguajes, estéticas, estructuras intelectuales, sino realidades históricas, dentro de las cuales y como parte importante, pero no determinante, figuran el lenguaje, la estética o las estructuras».⁹³

La plena realización estética sólo podría llevarse a cabo acompañando una revolución que trastocara la estructura económica, y por ende la conciencia de los hombres que la llevan a cabo, entonces sí se haría necesario nuevas incursiones en el lenguaje para estar a la altura de las profundas transformaciones. Como bien señalamos antes, refiriendo las palabras de Julio García Espinosa, para liquidar la idea romántica de que el cine no hace la revolución, había primero que pensar en la toma del poder político, que permitiese la transformación total de la cultura. Sin embargo, Cine Liberación matiza esta tesis poniendo énfasis en el cine como medio para llegar a la transformación de la consciencia, transitando los caminos de la revolución. Desde su propia postura política, misma que ha sido aún hoy en día cuestionada, tomó parte de un proceso que popular, no logró llegar a una revolución que transformara la estructura económica encarnada principalmente por la oligarquía.⁹⁴ Afirmar

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ A este respecto Javier Campo, apunta un posicionamiento crítico hacia con el peronismo, mismo que ocurrió se generó después de la realización de *La hora de los hornos*. Esto con respecto a las influencias ideológicas

que la condición del cine latinoamericano se encontraba atravesada por una estructura de dependencia era, más que algo novedoso, una apuesta por transformar esta situación del cine en América Latina. A pesar de esta cuestión que no se coloca en la órbita de la originalidad, ver al film como medio y no fin en sí mismo, era una tesis sugerente, puesto que para el denominado “Primer Cine”, encarnado en la maquinaria industrial del cine norteamericano, el cine era un espectáculo, una fábrica de sueños donde éste terminaba con el encendido de las luces y la satisfacción individual de la descarga de pasiones, necesaria pero estéril. Para el *Tercer Cine* el final del film es el comienzo de la experiencia estética. El film-acto sostiene que al terminar el film, acaba la obra pero comienza la experiencia del hombre concreto que se sensibiliza, toma conciencia crítica y va hacia la praxis política.

En el film-acto la influencia brechtiana es notoria. Al sostener un distanciamiento no sólo de manera intrínseca en la forma del film, sino presente en diferentes momentos, por ejemplo, en el de la exhibición, donde a decir del mismo grupo, en ocasiones se llegaba a detener la proyección para llevar a cabo la ruptura de la diégesis del relato cinematográfico e incorporar la discusión según las necesidades de esa proyección particular. Lo cual habla de que el receptor no era visto como masa indefinida; sino que se sabía a quién iba dirigido el film, así como las circunstancias en que se inscribía.

Este proceso de distanciamiento que se ve también en otras experiencias como la de Tomás Gutiérrez Alea, se hace presente en Cine Liberación mediante la instancia del film-acto. Más allá de la obra de arte como obra abierta para ser reflexionada mediante el acto individual del espectador, el distanciamiento en Cine Liberación consistía en sostener una experiencia colectiva de crítica frente al film. Puntos en común entre formas cinematográficas distintas, pero con un mismo eje de gravitación. Es por esto que hemos insistido en no reducir la poética del *Tercer Cine* a un problema de géneros. El punto de encuentro entre *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), no se da en los géneros o los recursos estilísticos. El encuentro ocurre en la postura crítica con respecto al espectador, pues el distanciamiento genera un efecto de cuestionamiento con respecto a la imagen vista en pantalla y la “realidad concreta”.

que Cine Liberación retoma en dicho film. Cfr. Javier Campo “Frantz Fanon, instigador de La hora de los hornos”, en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

Lo mismo ocurre con otro ejemplo contemporáneo a estas dos obras: *Las aventuras de Juan Quin Quin*, donde el distanciamiento se compone de la puesta en crisis de la solemnidad con que es vista, específicamente, la toma de conciencia, y por ende la praxis revolucionaria. En tres géneros y formas totalmente distintas hay un punto común: la postura crítica mediante el distanciamiento brechtiano.

Mediante el film-acto se va más allá del puro acto creador. El proceso productivo del film es sólo un primer momento en la incidencia social de la película. En el caso del cine latinoamericano, el primer problema se encontraba en poder realizar un film con plena libertad creativa; el segundo problema una vez terminado éste, consistía en la distribución de la película. He aquí una crítica realizada a Cine Liberación, y en general al denominado Tercer Cine: el carácter elitista de la distribución, que imposibilita a la obra cinematográfica de una exhibición de carácter popular. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que este proceso no se produce en abstracto, y que las condiciones particulares juegan un rol sustancial en esta problemática. Cabría retomar dicha problemática desde la formulación realizada por Alberto Híjar,

En México, por cada exhibición sindical de la «La Hora de los Hornos» se han dado por lo menos quince en cineclubes estudiantiles. Así, es claro que mostrar el coloniaje, la enajenación, el imperialismo, la violencia, se queda en la catarsis o en la conciencia infeliz ya descritas. Quizá el único resultado positivo de esto, es la aglutinación de unos pocos decididos a radicalizar sus enajenaciones intelectuales por la vía de la «guerrilla cultural».⁹⁵

Las complicaciones de distribución y por ende de exhibición de las obras del Tercer Cine tuvieron desavenencias según el contexto en que se produjeron. En el caso Argentino sea desde Cine Liberación, u otras experiencias como Cine de la Base, la represión de la dictadura de Onganía imposibilitó la fácil distribución y exhibición del film. Si el estreno de *La hora de los hornos* tuvo que realizarse en Italia, no fue por una pretensión eurocentrista ni por una búsqueda de pertenecer a los circuitos de exhibición como festivales y

⁹⁵ Alberto Híjar, "Los problemas", *Hacia un Tercer Cine*, Cuadernos de Cine no. 20, México: UNAM, 1972, p. 17.

premiaciones. Es la contingencia de un momento de imposibilidad política. La praxis política llevó a Cine Liberación posteriormente hacia otros caminos.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A 50 años de *La hora de los hornos*, *Memorias del Subdesarrollo* y *Aventuras de Juan Quin Quin* cabe cuestionarnos si la vigencia del Nuevo Cine Latinoamericano y sus poéticas es un hecho consumado, o existen aún sendas por donde transitar el camino del cine más allá del entretenimiento contemplativo. Por su cualidad en cuanto obras con componentes estéticos y políticos entrelazados, el *Tercer Cine* legó formas de abordar la complejidad del cine como medio ideológico y artístico. En este contexto no es casualidad que la Cineteca Nacional de México haya realizado un acto conmemorativo por el medio siglo del film argentino. La retrospectiva realizada no fue exclusiva de la obra fílmica de Cine Liberación; más preciso, el homenaje fue dirigido principalmente a Fernando Solanas, quien presentó, además, su más reciente filme *Viaje a los pueblos fumigados* (Solanas, 2018). En ese contexto se volvió a exhibir *La hora de los hornos*. Sin embargo, contrario a lo ocurrido en aquel junio de 1968, cuando en medio de la efervescencia política y las revueltas se presentaban en Pesaro dicho tridente latinoamericano; hoy, *La hora de los hornos* parece más un film-documento que un film-acto. Contemporánea del *Mayo del 68*, las revueltas estudiantiles en Berkeley, el asesinato del Che Guevara y demás referencias políticas, *La hora de los hornos* constituye justamente, un discurso más en ese río de agitación política y estética.

Sin embargo, más allá de si el film perdió en estos años transcurridos su capacidad de enunciación política –o más claramente se adoptaron otras formas de manifestación política– habría que subrayar el legado teórico y práctico que dejó para quienes en esta contemporaneidad utilizan los medios audiovisuales para transmitir un contenido político desde la estética; o para quienes hacen del cine un medio de militancia. Cabe preguntarnos con la “democratización” de los *mass media* de nuestros días, ¿cuál es la posición actual del cine con respecto a *La hora de los hornos* y otros filmes sustanciales pertenecientes a las poéticas del *Tercer Cine*? En el caso específico de este film argentino, tal vez podamos argüir que su eco descolonizador fue el propio de su tiempo. Con el aparente “fin de la utopías” que resuena en la contingencia de nuestro tiempo, las imágenes se vaciaron completamente de

sentido, para constituirse en discursos por sí mismas. Es decir, que la reminiscencia al poder simbólico de la imagen ha perdido en cierta medida el piso histórico que le correspondía.

Remitiéndonos a un signo particular podemos citar la última secuencia de *La hora de los hornos* que congela en pantalla el cadáver del *Che* tendido, mártir. Por una parte el doble carácter de la imagen pasó a constituirse signo, por un lado para el imperialismo, como signo de derrota; por otro, como imagen dialéctica para las militancias, en tanto signo que evoca la redención de los movimientos revolucionarios en el Tercer Mundo. La recuperación de una imagen tan potente en sus múltiples sentidos estuvo sujeta a múltiples interpretaciones y lecturas.⁹⁶

Asimismo *Memorias del subdesarrollo* fue catalogada en su momento, por cierta crítica con parte imperialista, como un film que criticaba sin más el proceso revolucionario cubano, que exhibía las condiciones de imposibilidad subjetiva que debía confrontar el intelectual cubano en medio del opresivo régimen socialista. El mismo Tomás Gutiérrez Alea, realizó una contrarréplica de los argumentos esbozados que colocaban a *Memorias del subdesarrollo* como un ejercicio contrarrevolucionario. Planteó que si el film presentaba problemáticas que acontecían en la realidad cubana, no era para poner en juicio de forma “artística” un proceso histórico tan complejo; sino para ir más lejos mediante el ejercicio crítico, mediante la dialéctica que se posibilitaba a través del cine.

Otro ejemplo de crítica a las poéticas del Tercer Cine, fue la que motivó el planteamiento del “cine imperfecto” de Julio García Espinosa, cuya propuesta fue caracterizada por Amílcar G. Romero como “culto de la antiestética”. Planteados ya los términos de la construcción de la poética del “cine imperfecto”, es absurdo sostener que el *Tercer Cine* haya adoptado una poética del pobrismo creativo, cuando lo que se proponía era criticar la posesión de los medios de producción, y aceptar que para aventurarse en el cine era primordial partir de los recursos inmediatos, como la premisa *martiana*: “El vino de plátano; si sale agrio, ¡es nuestro vino!”. La vía de superación del subdesarrollo en el cine, no sólo se encontraba en el punto de partida estructural desde el cual se reconocía la carencia de los medios de producción; además había una profunda necesidad de ir contra la premisa de que un hombre

⁹⁶ Cfr. Mariano Mestman, “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”, *Revista ojos crueles*. Temas de fotografía y sociedad, núm. 3, Buenos Aires, octubre 2006.

subdesarrollado no aporta filosofía, sino pensamiento; no hace arte sino artesanía; no genera política sino demagogia, etc.

El *Tercer Cine* promovía una forma de descolonización desde el cine y más allá de éste. No es casualidad que un gran aporte a las teorías de la estética en América Latina se haya realizado, justamente, en el afán de teorizar desde el cine, pensando el fenómeno desde la praxis y volviendo a la teoría. Quien pretenda encontrar una genealogía de las propuestas estéticas en América Latina, deberá remitirse a las formas concretas desde donde se despliegan; pierden el tiempo buscando los grandes sistemas especulativos. En contraposición tenemos un Martí, un Mariátegui y un Tomás Gutiérrez Alea. Si bien no es nuestra intención colocar en el nicho de las teorías estéticas las figuras de la “Estética” con mayúsculas, sí es nuestro afán señalar que la genealogía de las poéticas del *Tercer Cine* constituyó un aporte importante para la teoría estética en América Latina. Pensar el hecho cinematográfico más allá de su cualidad artística, y englobarlo en un proceso más complejo aún que el de la creación propia de la obra de arte. El cine desde su condición industrial, remite un proceso complejo de producción-distribución-consumo. Despojado del aura propia de las artes tradicionales; el cine se enrola en un proceso social complejo que deambula entre el arte y la industria. Más allá del carácter artístico del medio cinematográfico apostamos por señalar que el cine permite visualizar procesos simultáneos desde la estética, las poéticas, la historia y el arte. Al final de cuentas el cine como relato es susceptible de interpretar, de inscribir en un tiempo histórico determinado, de cuestionar, no como si éste se mostrara como reflejo de la realidad; sino como espejo que permite ver una dimensión más profunda, para después, siguiendo a Brecht: hacer pedazos la realidad a martillazos.

A más de medio siglo de dichas experiencias estamos en condiciones de hacer un balance más equilibrado (lo cual no tiene como fondo un afán objetivista) de las experiencias de ese momento histórico que ha dado en llamarse Nuevo Cine Latinoamericano. El balance tiene que partir de los rasgos esenciales de cada realizador y cada obra; de recuperar experiencias que han quedado prácticamente en el olvido, y cotejarlas con las experiencias ya consagradas. El aporte del *Tercer Cine* no estuvo exclusivamente en constituir poéticas para sus filmes. Constituyó un momento sustancial para la historia de las ideas estéticas en América Latina. Quien busque una estética en América Latina desde la vía meramente especulativa, se perderá

de la profundidad y visión que han aportado formas artísticas como el cine, a la teoría de la sensibilidad en América Latina.

Es necesario poner el acento en experiencias similares, ya sean en América Latina en África o Asia. El *Tercer Cine* mostró que la nacionalidad es sólo un pretexto para reunir rasgos comunes, que se puede incluso no hablar el mismo idioma y aún se puede generar un diálogo con directrices comunes. No se trata de canonizar al *Tercer Cine*, pero sí es necesario darle un lugar específico en la formulación de teorías que van de lo artístico a lo poético, de la historia a la especificidad de la estética. La historia de una teoría estética en América Latina está en sus formas, y ésta aparece enunciada como proceso, y no como tema propiamente, en el *Tercer Cine*.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Las actividades de las artes plásticas*. México: Coyoacán, 2009.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Aprea, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.
- Aristóteles. *La poética*, México: Editorial Porrúa, 2008.
- Bajtín, Mijaíl; Medvedev, Pavel. *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994, p.48.
- Barbaro, Umberto. “El desquite marxista del Arte. Ensayo sobre la estética cinematográfica”. *El cine y el desquite marxista del Arte*. Tomo II. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Estética y política*, Buenos Aires: Los cuarenta, 2009.
- _____ “V” *Sobre el concepto de historia*. Los Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- _____ *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.
- _____ *El libro de los pasajes*. Akal, Madrid, 2004.
- _____ *Estética e imagen*, Buenos Aires: La marca editora, 2015
- Bernini, Emilio. “El documental político argentino. Una lectura en Imágenes de lo real” *Libreria*, Buenos Aires, 2007.
- Birri, Fernando. “El tiempo, todo el tiempo... Prólogo en forma de espejo retrovisor y otros espejismos”. *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*.
- Ana Lusnich, Pablo Piedras (eds.) Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- _____ *El alquimista democrático*. Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, Santa Fe, Argentina: Ediciones Sudamérica, 1999.
- _____ *La escuela documental de Santa Fe*. Editorial Documento Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe, 1964.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de cultura*. México: FCE, 2010.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

- Campo, Javier. “Escritos cinematográfico-políticos de Santiago Álvarez”. *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*. Grupo Rev(b)elando Imágenes (comp.), Argentina: Tierra del Sur, 2008.
- _____ “Frantz Fanon, instigador de La hora de los hornos”. Cine documental argentino. *Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- _____ *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017.
- Conferencia Fernando Solanas. *Fernando Solanas. A 50 años de la hora de los hornos*. Cineteca Nacional, 2018. Archivo personal.
- Correspondencia Birri-Sica “Fernando Birri y el Techo de De Sica”, *El hogar*, N. 2491, agosto 1957.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Della Volpe, Galvano. *Crítica del Gusto*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- _____ *Historia del gusto*. Visor, Madrid, 1972.
- _____ *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
- Eagleton, Terry. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI, 2013.
- _____. *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 2010.
- _____ *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de hoy. Memorias del IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM, 1988.
- Esquivel, Miguel Ángel. “Esto sí es una pipa: Carlos Oseguera”. *Dos signos de un silencio rodeado de realpolitik. EZLN, estética y marxismo*. México: UNAM 2016.
- Esquivel, Miguel Ángel. “Hacia una simbólica del mal en América Latina. Posiciones y tensiones para una historia de su estética”. *Pensares y quehaceres. Revista de políticas de la Filosofía*, Núm. 3, septiembre, 2006.
- Fornet, Ambrosio (sel.). *Alea: Una retrospectiva crítica*. Madrid: Editorial Letras Cubanas, 1998.

Galeano, Eduardo. "Gracias al sacrificio de los esclavos en el Caribe, nacieron la máquina de James Watt y los cañones de Washington". *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI, 2004.

García Espinosa, Julio. *Algo de mí*. La Habana: ICAIC, 2009.

_____ "Por un cine imperfecto". *A cuarenta años de por un cine imperfecto*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2009.

_____ *Una imagen recorre el mundo*, México: Filmoteca UNAM, 1982.

Getino, Octavio; Velleggia Susana. *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de intervención política en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Editor Altamira, 2002.

Guevara, Ernesto "Cuba, ¿excepción histórica o vanguardia en la lucha armada contra el colonialismo?". *Che Guevara Presente: Una antología mínima*, Ocean Press, 2005.

Versión electrónica.

Gutiérrez Alea, Tomás, "Sobre lo moderno en el arte". *Alea una retrospectiva crítica*. (Comp.) Ambrosio Forret, Madrid: Letras Cubanas.

Gutiérrez Alea, Tomás. Dialéctica del espectador,

Híjar, Alberto. "Deficiencias de la semiótica"; "Para comprender imágenes". *Antología de la estética en México*. María Rosa Palazón (comp.), México: UNAM, 2013

_____ "Los problemas". *Hacia un Tercer Cine*. México: Cuadernos de cine No. 20, UNAM, 1972.

Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza, 2012.

Kraniauskas, John. "Fetichismo, memoria cultural y acumulación originaria", Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos, México: FLACSO, 2012.

León Frías, Isaac. *Los años de la conmoción*. Cuadernos de Cine, México: UNAM, 1979.

Lotman, Iuri. *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

_____ *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*, Tomo I, Madrid: Cátedra, 1996.

- Lusnich, Ana Laura; Piedras, Pablo (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional. Ensayos sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1968
- _____ *Eros y civilización*. Madrid: SARPE, 1983.
- _____ *La dimensión estética*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Martí, José. “El poema del Niágara”. *Ensayos sobre arte y literatura*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 1979.
- _____ *Nuestra América*. México: UNAM, 2009.
- Mestman, Mariano. “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”. *Revista ojos crueles. Temas de fotografía y sociedad*, núm. 3, Buenos Aires, octubre 2006.
- _____ “Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política”. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.
- _____ “Postales del cine militante argentino en el mundo”. *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. Buenos Aires, número 2, septiembre 2001.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Tomo 1, México: Siglo XXI, 1978.
- Neira, María. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Priamo, Luis “Sobre los Fotodocumentales del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral”. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Claudia Neil, et. Al., Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007.
- Revista Culturas II. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2017.
- Russo, Sebastián. “Imágenes de (con) guerra. Una lectura de Now! y 79 primaveras de Santiago Álvarez”. *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*. Grupo Rev(b)elando Imágenes (comp.), Argentina: Tierra del Sur, 2008.
- Sendrós, Paraná. *Fernando Birri*. Centro Editor de América Latina- Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, 1994.

Solanas, Fernando E.; Getino, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Siglo XXI: Buenos Aires, 1973.

Shoat, Ella; Stam, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.

Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2018.

Vertov, Dziga. *El cine-ojo*, Madrid: Fundamentos, 1973.

FILMOGRAFÍA

Álvarez, Santiago. *79 Primaveras*. (1969)

_____ *Ciclón* (1963)

_____ *De América soy hijo y a ella me debo* (1972)

_____ *El tigre saltó y mató... pero... morirá...morirá...!!!* (1973)

_____ *Hasta la victoria siempre* (1965)

_____ *Hanoi, martes 13* (1967)

_____ *L.B.J.* (1966)

_____ *La guerra necesaria* (1980)

_____ *Mi hermano Fidel* (1977)

_____ *Now* (1965)

Birri, Fernando. *Buenos días, Buenos Aires* (1959)

_____ *Che ¿muerte de la utopía?* (1997)

_____ *El siglo del viento* (1999)

_____ *La pampa gringa* (1963)

_____ *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (1959)

_____ *Los inundados* (1961)

_____ *Mi hijo el Che* (1985)

_____ *Remitente: Nicaragua (Carta al mundo)* (1984)

- _____ *Org* (1978)
- _____ *Tire Dié* (1958)
- _____ *Un señor muy viejo con las alas enormes* (1988)
- De Sica, Vittorio. *Ladrón de bicicletas* (1948)
- Eisenstein, Sergei. *El acorazado Potemkin* (1925)
- _____ *Huelga* (1924)
- _____ *Octubre* (1928)
- _____ *¡Que viva México!* (1930–1932)
- García Espinosa, Julio. *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967)
- _____ *Cuba baila* (1959)
- _____ *El Mégano* (1955)
- _____ *El joven rebelde* (1961)
- _____ *Sexto Aniversario* (1959)
- _____ *Tercer mundo, tercera guerra mundial* (1970)
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Cumbite* (1964)
- _____ *El arte del tabaco* (1974)
- _____ *Esta tierra nuestra* (1959)
- _____ *Fresa y Chocolate* (1993)
- _____ *Historias de la Revolución* (1960)
- _____ *La muerte de un burócrata* (1966)
- _____ *La última cena* (1977)
- _____ *Memorias del subdesarrollo* (1968)
- Godard, Jean Luc. *La china* (1967)

_____ *Sin aliento* (1960)

Gómez, Octavio. *La primera carga al machete* (1969)

Gómez, Sara. *De cierta manera* (1977)

_____ *En la otra isla* (1968)

Oliva, Juan. *Los cuarenta cuartos* (1962)

Pasolini, Pier Paolo. *Teorema* (1968)

Pussi, Dolly. *El hambre oculta* (1965)

Grupo Cine Liberación. *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971)

Grupo Realizadores de Mayo. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969)

Solanas, Fernando; Getino Octavio. *La hora de los hornos* (1968)

Solanas, Fernando. *El viaje* (1992)

_____ *La nube* (1998)

_____ *Los hijos de fierro* (1972)

_____ *Memoria del saqueo* (2004)

_____ *Sur* (1988)

_____ *Tango: el exilio de Gardel* (1985)

_____ *Viaje a los pueblos fumigados* (2018)

Solás, Humberto. *Lucía* (1968)

_____ *Un día de noviembre* (1972)

Vallejo, Gerardo. *Las cosas ciertas* (1966)

Vertov, Dziga. *El hombre de la cámara* (1929)

Links material audiovisual:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLEmXtNC_K5WazrxBGU2PW-VGPf1pSx76W

https://www.youtube.com/watch?v=X_-jUxpjrQ&has_verified=1

https://www.youtube.com/watch?v=CNje5ieYdKU&list=PLtw0MN-B96c57IrrFhcol9fioas_B-NIH

<https://vimeo.com/299755505>