



Una historia comparada del cine latinoamericano



Paul A. Schroeder Rodríguez

UNA HISTORIA COMPARADA DEL CINE LATINOAMERICANO

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ



Nexos y Diferencias

Estudios de la Cultura de América Latina

57

Enfrentada a los desafíos de la globalización y a los acelerados procesos de transformación de sus sociedades, pero con una creativa capacidad de asimilación, sincretismo y mestizaje de la que sus múltiples expresiones artísticas son su mejor prueba, los estudios culturales sobre América Latina necesitan de renovadas aproximaciones críticas. Una renovación capaz de superar las tradicionales dicotomías con que se representan los paradigmas del continente: civilización-barbarie, campo-ciudad, centro-periferia y las más recientes que oponen norte-sur y el discurso hegemónico al subordinado.

La realidad cultural latinoamericana más compleja, polimorfa, integrada por identidades múltiples en constante mutación e inevitablemente abiertas a los nuevos imaginarios planetarios y a los procesos interculturales que conllevan, invita a proponer nuevos espacios de mediación crítica. Espacios de mediación que, sin olvidar los nexos que histórica y culturalmente han unido las naciones entre sí, tengan en cuenta la diversidad que las diferencian y las que existen en el propio seno de sus sociedades multiculturales y de sus originales reductos identitarios, no siempre debidamente reconocidos y protegidos.

La **Colección Nexos y Diferencias** se propone, a través de la publicación de estudios sobre los aspectos más polémicos y apasionantes de este ineludible debate, contribuir a la apertura de nuevas fronteras críticas en el campo de los **estudios culturales latinoamericanos**.

Directores

Marco Thomas Bosshard (Europa-Universität Flensburg)
Oswaldo Estrada (The University of North Carolina at Chapel Hill)
Luis Duno Gottberg (Rice University, Houston)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Beatriz González Stephan (Rice University, Houston)
Gustavo Guerrero (Université de Cergy-Pontoise)
Jesús Martín-Barbero (Bogotá)
Andrea Pagni (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)
Mary Louise Pratt (New York University)
Patricia Saldaña (Middlebury College)
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)

UNA HISTORIA COMPARADA DEL CINE LATINOAMERICANO

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ

Traducción de
JUANA SUÁREZ

Nexos y Diferencias



IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2020

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



La publicación de este libro ha sido financiada en parte por Amherst College.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Este libro contiene la traducción de la edición inglesa *Latin American Cinema: A Comparative History*, Oakland: University of California Press, 2016.

© Iberoamericana, 2020

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2020

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-093-9 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96456-895-3 (Vervuert)

ISBN 978-3-96456-896-0 (e-book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964568960>

Depósito legal: M-406-2020

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

Diseño de interiores: ERAI Producción Gráfica

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro

Impreso en España

A David William Foster, Claire F. Fox, Michael P. Predmore y Jorge Ruffinelli,
a la pujante comunidad de historiadores, críticos y hacedores del cine latinoamericano,
y a toda mi familia, por acompañarme en esta aventura.

Índice

Agradecimientos.....	13
Nota de la traductora.....	15
Introducción	17
Las múltiples modernidades del cine latinoamericano	21
Organización del libro.....	35

Parte I: Cine mudo

1. Cine mudo convencional.....	43
Un cine hecho por criollos para criollos.....	43
Periodización.....	46
Vistas (1897-1907)	49
Transición (1908-1915)	51
Largometrajes de ficción (1915-1930).....	55
<i>Film d'art</i>	57
Películas religiosas.....	60
Géneros populares	62
El legado del cine mudo	78
2. Cine mudo vanguardista.....	81
Un cine a contracorriente.....	81
<i>São Paulo, A Sinfonia da Metrópole</i> (1929)	83
<i>Ganga Bruta</i> (<i>Ganga en bruto</i> , 1933).....	85

<i>¡Que viva México!</i> (1931)	88
<i>Límite</i> (1929)	100
Un momento de vanguardia.....	108

Parte II: Cine de estudio

3. La transición al cine sonoro	113
Los estudios de cine en América Latina	113
El cine latinoamericano de estudio como versión vernácula del estilo internacional de Hollywood	117
Las películas “hispanas” y la consolidación del estilo internacional de Hollywood	120
<i>El día que me quieras</i> (1935)	121
Alternativas al estilo internacional de Hollywood	123
<i>Los tres berretines</i> (1933).....	123
<i>La mujer del puerto</i> (1934).....	124
<i>Redes</i> (1935)	126
La trilogía de la Revolución mexicana de Fernando de Fuentes.....	127
<i>El prisionero 13</i> (1933).....	128
<i>El compadre Mendoza</i> (1933)	130
<i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> (1935).....	131
4. Nacimiento y expansión de una industria.....	135
El comienzo musical de una industria	135
<i>Allá en el Rancho Grande</i> (1936)	136
“La edad de oro” del cine argentino.....	140
<i>Prisioneros de la tierra</i> (1939)	142
<i>Puerta cerrada</i> (1939).....	145
Comedias sociales.....	149
El impacto de la política del Buen Vecino en el cine latinoamericano.....	151
La Escuela Mexicana de Cine	155
<i>María Candelaria</i> (1943).....	156
<i>Río Escondido</i> (1947)	160
Cine de estudio y peronismo	166
<i>Dios se lo pague</i> (1948).....	168
El corporativismo de los estudios latinoamericanos de cine..	171

5. Crisis y ocaso del cine de estudio.....	173
De la política del Buen Vecino a la contención de la Guerra Fría.....	173
La parodia como síntoma de la crisis del cine de estudio.....	175
<i>Aventurera</i> (1950)	178
La producción de documentales y noticieros durante los años del cine de estudio.....	182
El legado del cine de estudio	186

Parte III: El neorrealismo y cine arte

6. El neorrealismo y el cine arte	191
El surgimiento de una cultura cinéfila	192
Convergencia del neorrealismo y el cine arte en América Latina.....	194
Luis Buñuel.....	197
<i>Los olvidados</i> (1950).....	198
<i>Él</i> (1953)	208
El estudio Vera Cruz y su legado	215
<i>Rio, 40 graus</i> (<i>Río, 40 grados</i> , 1955) y <i>Rio, Zona Norte</i> (1957)	219
La trilogía gótica de Leopoldo Torre Nilsson (1957-1961) ..	223
<i>La casa del ángel</i> (1957)	223
<i>La caída</i> (1959)	225
<i>La mano en la trampa</i> (1961)	226
El legado del neorrealismo y el cine arte	232

Parte IV: El Nuevo Cine Latinoamericano

7. La fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano.....	239
El documental, al centro	239
<i>Tire dié</i> (1958/1960)	240
<i>Araya</i> (1959).....	241
Santiago Álvarez	244
Proyecciones épicas.....	246
<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (<i>Dios y el diablo en la</i> <i>tierra del sol</i> , 1963).....	246
<i>La hora de los hornos</i> (1968)	254

<i>La batalla de Chile</i> (1975-1979)	262
Transición a una práctica neobarroca.....	271
<i>Memorias del subdesarrollo</i> (1968)	272
<i>Lucía</i> (1968).....	280
<i>De cierta manera</i> (1974).....	293
8. La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano.....	297
Las raíces coloniales del neobarroco latinoamericano.....	297
<i>Frida, naturaleza viva</i> (1983)	301
<i>La última cena</i> (1976).....	306
<i>La nación clandestina</i> (1989).....	317
Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano	323
Arco del Nuevo Cine Latinoamericano.....	336

Parte V: El cine contemporáneo

9. Colapso y renacimiento de una industria.....	345
La reestructuración neoliberal	345
Un cine melorrealista	352
El mercadeo de la nostalgia	354
<i>Fresa y chocolate</i> (1993)	356
<i>Central do Brasil</i> (<i>Estación Central</i> , 1998).....	361
<i>Amores perros</i> (2000)	363
10. El cine latinoamericano en el siglo xxi.....	367
Historias de suspenso para tiempos precarios.....	367
<i>Y tu mamá también</i> (2001)	371
El ascenso de la mujer directora.....	374
La trilogía de Salta de Lucrecia Martel (2001-2008)	376
La memoria compartida	394
<i>La teta asustada</i> (2009)	396
<i>Nostalgia de la luz</i> (2010).....	404
<i>Roma</i> (2018).....	427
Conclusión: Un cine triangulado.....	433
Bibliografía de textos citados	445
Índice analítico.....	463

Agradecimientos

A los agradecimientos ya expresados en la versión original en inglés, de 2016, quisiera ahora añadir las gracias a Juana Suárez, la traductora del libro y reconocida autoridad del cine colombiano, por las nutridas conversaciones que sostuvimos durante el proceso de traducción; a Carolina Fernández Cordero y María Pizarro Prada, las editoras encargadas del proyecto en Iberoamericana/Vervuert, por permitirme añadir al último capítulo una nueva sección sobre la memoria y un análisis de la película *Roma*, de Alfonso Cuarón, y por hacer del proceso editorial una experiencia enriquecedora y placentera; y finalmente a Amherst College, mi lugar de trabajo, por cubrir los gastos de la traducción y subvencionar los costos de producción para llegar a un público mayor.

Nota de la traductora

Esta traducción es el resultado de una conversación extensa con el autor sobre cine latinoamericano y la necesidad, tanto en español como en inglés, de un texto actualizado que ofrezca una mirada panorámica y comparada de los cines nacionales de toda la región. La traducción se ha hecho teniendo en mente un público hispanohablante, por lo que he minimizado algunas explicaciones necesarias para el público angloparlante.

Las citas de diálogos o textos de las películas provienen directamente de las mismas pues se ha revisado todo el material fílmico en el proceso de la traducción. Para las fuentes primarias y secundarias publicadas originalmente en portugués y en inglés, se citan las traducciones al español, si existen; y para las fuentes publicadas originalmente en español, se han ubicado las fuentes referenciadas en la versión en inglés. En todos los casos, las salvedades (y algunas discrepancias) aparecen en las notas a pie de página.

La minuciosa labor de rastreo editorial se debe, en gran parte, al trabajo dedicado de Katia González Martínez, historiadora de cine y de arte. El periodista y crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga ha colaborado en este proyecto como asistente editorial. A los dos expreso un cálido agradecimiento. La versión en español se nutre de un rico diálogo virtual con ambos, especialistas en cine, cultura y arte latinoamericano, que se suman a mi experiencia como investigadora, docen-

te y especialista en archivos de la imagen en movimiento. Agradezco a Paul A. Schroeder Rodríguez la invitación y su apertura para esta fructífera conversación que queda plasmada en *Una historia comparada del cine latinoamericano*.

Juana SUÁREZ

Introducción

Este libro traza una historia comparada de los cines nacionales de América Latina desde sus comienzos en el cine mudo hasta la era digital actual. Difiere de otras historias porque no privilegia una perspectiva nacional, sino una perspectiva comparada como la que Paulo Antonio Paranaguá elaboró en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2002). Una historia comparada, escribe Paranaguá, “supone cambios de enfoque y metodología, nuevos objetos y fuentes, nuevas articulaciones e interpretaciones. Lejos de reducir las opciones, el comparatismo las amplía... No consideramos pertinente aislar el marco nacional, sin por ello confundir realidades disímiles. Tampoco privilegamos la ‘política de los autores’, que ha inspirado interpretaciones y ensayos notables, pero coarta la investigación histórica”.¹ El modelo me resultó lo suficientemente llamativo como para dejar de lado una historia nacional que venía escribiendo, y centrar mis investigaciones en las semejanzas y diferencias entre los cines nacionales de toda América Latina.

Fruto de más de diez años de trabajo, este libro confirma ampliamente la tesis de Paranaguá, que lo que llamamos cine latinoameri-

1 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 12-13.

cano solo existe desde una perspectiva comparada que ve los cines nacionales de la región como parte de un flujo triangular de imágenes entre Hollywood, Europa y América Latina.² A esta idea del cine latinoamericano como un cine triangulado, mi estudio añade otra idea igualmente reveladora, y es que en el cine latinoamericano podemos ver representadas al menos cuatro versiones de la modernidad: una liberal, una socialista, una corporativista y una neobarroca. Finalmente, el libro consolida mucho de lo que ya sabemos del cine latinoamericano, ofreciendo a quienes no estén familiarizados con el tema, un panorama de los periodos más importantes por medio de lecturas detalladas de películas paradigmáticas; y sugiriendo a quienes ya están familiarizados con el material, nuevas interpretaciones en diálogo con debates previos o actuales, y nuevas direcciones por donde encauzar futuros debates.³

El libro se enfoca en el cine de ficción por dos razones. Por una parte, el cine de ficción es más accesible y los lectores podrán encontrar, en circuitos de distribución o plataformas en línea, muchas de las películas que discuto. Por otra parte, solo el cine de ficción y el documental nos permiten hacer un estudio diacrónico de más de un siglo, pues a diferencia de otras modalidades audiovisuales, solo las películas de ficción y los documentales han gozado de una producción continua desde comienzos del siglo xx.⁴ Es cierto que discuto algu-

2 Para una discusión detallada de las contribuciones de Paranaguá a la historiografía del cine latinoamericano, véase mi reseña “Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33 (mayo 2004), 172-74.

3 Para facilitar la lectura, he limitado mis referencias bibliográficas a las investigaciones que informan directamente los argumentos y análisis que desarrollo a lo largo de los capítulos. Una revisión exhaustiva de la literatura sobre cine latinoamericano, o sobre las películas que discuto por separado, rebasa el marco de este libro.

4 Las telenovelas, hasta años recientes la forma más popular de entretenimiento masivo en la región, datan de 1950, medio siglo después de la aparición del cine de ficción y una generación completa después de que la estructura narrativa episódica, el impulso melodramático y unos temas recurrentes en las telenovelas ya se hubieran establecido firmemente en el cine de estudio de la década de 1930.

nos documentales que influyen directamente en la evolución del cine de ficción, pero los documentales latinoamericanos circulan mucho menos, y la relación especial que tiene el documental con la realidad extrafílmica amerita una historia aparte para este género.

De la veintena de países en América Latina, la producción combinada de tres —México, Brasil y Argentina— suma más del 80% del cine de ficción en la región. Venezuela, Colombia, Cuba, Perú, Chile y Bolivia constituyen un segundo grupo de países con periodos intermitentes de producción, y el resto de los países constituye un tercer grupo caracterizado por largos periodos de poca o ninguna producción.⁵ A lo largo del libro, el análisis de casi cincuenta películas ilustra las mayores tendencias estéticas, económicas, tecnológicas e ideológicas que definen cada periodo principal y las transiciones entre ellos. La selección de películas refleja la división tripartita de la producción de cine en la región: 75% es de Brasil, México y Argentina, y un 25% de otros países. En su conjunto, estas películas sirven como marcadores de un viaje continental; discuto algunas con mayor profundidad, pero todas son importantes al conformar un mapa conceptual de un fenómeno que es extremadamente diverso y que está caracterizado por la heterogeneidad estética e ideológica a través del tiempo y el espacio.

Un análisis comparado de películas latinoamericanas, dentro de contextos que son simultáneamente nacionales, regionales y globales, revela que, a pesar de diferencias importantes entre los contextos na-

5 El cálculo de 80% es cauteloso, basado en datos incompletos pero consistentes. Véase, por ejemplo, la tabla 3 (Producción nacional en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y México, 1930-1981) en Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development* (Norwood: Ablex, 1984), 116-17; y la figura 10 (National First-Time Release Films in Latin America/Películas nacionales estrenadas en América Latina, 2005-2011) en “Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry: An Analysis of the 2012 UIS International Survey of Feature Film Statistics”, del Instituto de Estadística de la UNESCO, 31 de agosto de 2013, <<http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Pages/default.aspx>>. Paranáguá caracteriza la producción de estos tres grupos de países productores como “significante”, “intermitente” y “vegetativa”, respectivamente, y ubica a Chile y Bolivia en el tercer grupo. Paulo Antonio Paranáguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 23.



Países productores en América Latina: principales, secundarios e intermitentes. Mapa de Bill Nelson.

cionales, muchos de los factores que influyen en los modos de producción y representación en Brasil, México y Argentina son similares a los factores que influyen en los modos de producción y representación en otros países de la región. La recepción, sobre todo, ilustra hasta qué

grado el cine latinoamericano es una experiencia cultural compartida en la región. Aparte de las dos décadas previas a la Primera Guerra Mundial, cuando el cine europeo dominaba las pantallas de la región, y otro periodo más breve en la década de 1940, cuando el cine mexicano compitió frente a frente con el de Hollywood, las películas de los Estados Unidos han dominado las pantallas de la región a razón de más del 80%. Esto quiere decir que los latinoamericanos no estamos muy familiarizados con nuestros propios cines nacionales ni con el de nuestros países vecinos. Sin embargo, conocemos muy bien el cine de Hollywood, y desde esta perspectiva, todos los cines latinoamericanos comparten el haberse desarrollado a su sombra. Dicho esto, el libro no trata sobre cómo Hollywood ha logrado y sigue manteniendo su monopolio en las áreas de distribución y exhibición, ni sobre los estereotipos de América Latina que promueve esa industria de cine. Por el contrario, Hollywood funciona en este libro como un personaje secundario de la fascinante historia de cómo los cineastas latinoamericanos han logrado representar una multiplicidad de Américas Latinas y sus correspondientes modernidades a través del cine de ficción.

Las múltiples modernidades del cine latinoamericano

Los conceptos de modernidad y modernismo cambian de significado según el lenguaje que se use. Tanto “modernidad” como “modernismo” comparten la raíz en *modernus*, un adjetivo en latín que combina el adverbio *modo* (modo, medido) con el sufijo *-ernus* (hoy). Cuando apareció por primera vez en el siglo v, *modernus* significaba simplemente ‘contemporáneo’. A comienzos del Renacimiento, “moderno” y sus cognados en varios idiomas europeos empezaron a usarse para describir la sociedad contemporánea en oposición a la antigüedad griega o romana, y en oposición a las culturas no-europeas que los europeos conquistaron y colonizaron desde finales del siglo xv. Por sus lazos con las fortunas imperiales de diferentes estados-nación europeos, esta segunda definición de moderno, en oposición a los pueblos colonizados, ha generado diferentes significados de la modernidad en diferentes idiomas.

En la historiografía hispánica, por ejemplo, modernidad se asocia al proyecto de la reconquista de imponer una unidad territorial, lingüística y religiosa sobre la multiplicidad de religiones, idiomas y feudos que caracterizaban la península ibérica en esa época. La práctica de conquista territorial y conversión religiosa que caracterizó la Reconquista se extendió luego a las Américas, donde la modernidad como proyecto eurocéntrico se convirtió en genocidio y esclavización de poblaciones indígenas y africanas. En la historiografía francesa, por otro lado, *modernité* cristaliza en el siglo XVIII, durante el apogeo de la Ilustración francesa y la hegemonía francesa en el mundo. Debido a esto, el término francés *modernité* algunas veces se asocia con el proyecto de emancipación de la Ilustración (resumido en los tres principios de la Revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad), y asociado otras veces con la razón de estado del imperio francés, ya fuera bajo los Borbones o los Bonaparte. Por último, en la historiografía anglosajona, los orígenes de la modernidad se sitúan con frecuencia en el siglo XIX, durante la industrialización británica, de modo que la modernidad en el mundo angloparlante se entiende como un proceso de modernización económica basado en el progreso tecnológico y en el liberalismo económico de pensadores como Adam Smith y David Ricardo.

En cuanto a lo que se refiere al Modernismo con mayúscula, estas diferencias se multiplican. En español, por ejemplo, el Modernismo se refiere de manera muy específica a la literatura comúnmente asociada a autores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones desde finales de la década de 1880 hasta la década de 1910, una literatura muy influenciada por el Parnasianismo. En el contexto brasileño, Modernismo se reserva para el trabajo de artistas asociados con la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922. En inglés y en francés, por su parte, *Modernism* y *Modernisme* se refieren a los ciclos de vanguardias artísticas y literarias desde finales de siglo XIX hasta muy entrados el siglo XX.

Complicando las cosas aun más, el modernismo estético y el modernismo político no siempre van de la mano. Es cierto que el tipo de experimentación formal y autoconsciente que define al modernismo estético ha sido normalmente asociado a los tipos de proyectos de cambio social progresista (a veces llamado modernismo político), pero hay muchos ejemplos de lo contrario, desde el uso de una puesta en escena

estéticamente innovadora para celebrar el fascismo en *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*; Leni Riefenstahl, Alemania, 1935), hasta el uso no convencional de la fotografía en *Ganga Bruta* (*Ganga en bruto*) para celebrar el *statu quo* social. Asimismo, mientras que las convenciones del realismo han sido históricamente usadas en el cine clásico para representar valores conservadores, hay muchos ejemplos de lo contrario, desde el uso del realismo socialista para abogar por un cambio social en el epílogo de *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein, hasta el uso del neorrealismo en *Rio, 40 Graus* (*Río, 40 grados*; Brasil, 1955) de Nelson Pereira dos Santos para dar voz y rostro a la pobreza urbana de Brasil.

Se pueden establecer objeciones similares en contra del uso de *postmodernismo*. De hecho, los reparos para usar la categoría “postmodernismo” en el estudio del arte y la cultura latinoamericanos han sido más contundentes que las objeciones para usar la categoría “modernismo”. Como anotan John Beverley y José Oviedo en su introducción a *The Postmodernism Debate in Latin America* (1995):

Postmoderno parece un término particularmente inapropiado para los estados-nación y las formaciones sociales que usualmente se piensan como si no hubieran pasado todavía por la etapa de la modernidad, en el sentido weberiano del término, o quizás, más exactamente, que muestran una “modernidad desigual” (¿qué sociedad no lo es, en todo caso?). Para agrandar el problema, las palabras *modernismo* y *postmodernismo* designan en el español latinoamericano movimientos literarios de comienzos del siglo xx que no tienen correspondencia general con lo que se entiende como modernismo y postmodernismo en inglés. Teniendo en cuenta ese anacronismo, Octavio Paz ha argumentado que el postmodernismo es otro *grand récit* importado (¿como el liberalismo?) que no le sienta bien a una América Latina que necesita producir sus propias formas de periodización cultural.⁶

Paz no es el único en abogar por el uso de categorías de pensamiento que surjan orgánicamente de la experiencia latinoamericana. Desde una perspectiva muy diferente al liberalismo abogado por Paz,

6 John Beverley y José Oviedo, *The Postmodernism Debate in Latin America* (Durham: Duke University Press, 1995), 2.

críticos latinoamericanos como Irlemar Chiampi, Bolívar Echeverría y Gonzalo Celorio han asumido ese desafío al teorizar el neobarroco latinoamericano no solo como un conjunto de prácticas estéticas, sino también como un proyecto político radical que Monika Kaup ha llamado, perceptivamente, “la modernidad alternativa de América Latina”.⁷ A diferencia del postmodernismo, cuyo prefijo subraya la idea de ruptura, el neobarroco latinoamericano sugiere continuidades y reciclajes, en este caso entre el periodo colonial —en el cual algunos artistas como José Kondori y Aleijadinho adaptaron y se apropiaron de estrategias barrocas de representación para afirmar una cultura local caracterizada por la heterogeneidad en lugar de afirmar el monologismo imperial de un Dios, un rey y un idioma— y el siglo xx, en el cual escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy reciclaron estrategias barrocas de representación para afirmar un proyecto de heterogeneidad cultural a escala continental.

Ideológicamente, es verdad que el postmodernismo y el neobarroco son similares en la medida en que ambos critican la razón instrumental de la modernidad europea a través de un conjunto similar de estrategias representacionales que van desde la fragmentación, la repetición irónica, y la parodia, hasta la mezcla entre culturas populares y de élite. No obstante, mientras que el postmodernismo metropolitano tiende a valorar lo que Jean-François Lyotard llama una incredulidad hacia los grandes relatos,⁸ el neobarroco latinoamericano va más allá de una crítica de los grandes relatos para en realidad afirmar un proyecto alternativo de modernidad basado en la recuperación y reconfiguración selectiva de fragmentos de tradiciones de modernidad africanas, indígenas y europeas. Esta praxis neobarroca de la modernidad —no como una trayectoria lineal que va desde prácticas y perspectivas premodernas hacia prácticas y perspectivas modernas y

7 Monika Kaup, “Neobaroque: Latin America’s Alternative Modernity”, *Comparative Literature* 58, n. 2 (2006): 128-52.

8 François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi (Manchester: University of Manchester Press, 1999), xxiv.

posmodernas, sino más bien como una reconfiguración de múltiples discursos y prácticas de la modernidad en un mismo espacio compartido— nos permite ver a las culturas africanas, indígenas y europeas como co-creadoras de múltiples modernidades a nivel local, regional y global. Sabemos que las culturas indígenas y africanas han jugado un rol central en la construcción de proyectos eurocéntricos de modernidad en las Américas por medio del proceso de otredad. Lo que pocas veces se considera es que las culturas indígenas y africanas (en las Américas y en otras partes) también han generado discursos originales de la modernidad que no dependen de las narrativas europeas de progreso y superioridad cultural. El neobarroco latinoamericano recupera fragmentos de estos discursos indígenas y africanos, y los reconfigura con fragmentos de discursos europeos de modernidad en una praxis dialógica enfocada en la liberación. En el capítulo 8, “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”, profundizo en torno a las raíces históricas y los significados contemporáneos de esta recuperación y reconfiguración del barroco.

En términos teóricos muy amplios, este libro participa de los estudios comparados de la modernidad, un campo interdisciplinario que aborda la modernidad en plural como la cristalización de instituciones económicas, políticas y culturales en diferentes configuraciones. Estos estudios surgieron después de la Segunda Guerra Mundial en respuesta a la evidencia que desmentía la creencia, ampliamente difundida en el Atlántico Norte, que un solo modelo de modernidad, europeizante y liberal, se extendería a todas las sociedades en vías de modernización.⁹ En lugar de hablar de una sola modernidad, se planteó la necesidad de hablar de múltiples modernidades: la modernidad liberal en el Atlántico Norte, la modernidad socialista en el área de influencia soviética y en China y la modernidad corporativista en Japón. Por lo común, estas tres modernidades —las llamadas tres vías—, se entienden como discursos económicos y políticos. Sin embargo, todas surgieron y han evolucionado dentro de contextos culturales específicos, por lo que es posible e

9 S.N. Eisenstadt, *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*. Part II (Leiden: Brill, 2003), 521-22.

inclusive necesario hablar de una cultura del liberalismo, del socialismo y del corporativismo, cada una con su propia narrativa y valores.

En América Latina han dominado diferentes discursos de la modernidad en distintos periodos, y estos periodos de hegemonía ideológica han coincidido más de una vez con periodos específicos en la historia del cine en la región. El cine mudo, concretamente, coincide con la consolidación del liberalismo oligárquico desde México hasta la Argentina; el cine de estudio con la adopción del modelo corporativista de modernización en los años treinta y cuarenta; y la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano con la cristalización del discurso socialista de la modernidad tras la Revolución cubana. Las siguientes definiciones de corporativismo, liberalismo y socialismo son por lo tanto específicas a la experiencia latinoamericana, y servirán de marco referencial para luego definir un discurso de modernidad alternativa, el neobarroco. Por supuesto, los discursos de estas cuatro modernidades no son puros y muchas veces se mezclan. En la política, por poner un ejemplo reciente, el “socialismo del siglo xxi” venezolano comenzó como una mezcla de socialismo y corporativismo; y en el cine, por poner un ejemplo que discuto en el libro, el arco narrativo en *¡Que viva México!* privilegia el discurso socialista mientras que la puesta en escena privilegia un discurso neobarroco de la modernidad. De modo que es más preciso decir que en la práctica, lo que ocurre es que se privilegia un discurso sobre otros.

Corporativismo. La idea corporativista de la sociedad como un cuerpo político cuyos órganos son actores sociales organizados armónica y jerárquicamente precede la modernidad. Por ejemplo, en la *Primera Carta a los Corintios*, capítulo 12, San Pablo describe el cuerpo humano como un organismo compuesto de miembros de importancia desigual que sin embargo deben trabajar juntos por el bien común de la persona, y luego aplica esta idea a los miembros que componen el cuerpo de la Iglesia:

- 12 Así como el cuerpo tiene muchos miembros, y sin embargo, es uno, y estos miembros, a pesar de ser muchos, no forman sino un solo cuerpo, así también sucede con Cristo.
- 13 Porque todos hemos sido bautizados en un solo Espíritu para formar un solo Cuerpo —judíos y griegos, esclavos y hombres libres— y todos hemos bebido de un mismo Espíritu.

- 14 El cuerpo no se compone de un solo miembro sino de muchos.
- 15 Si el pie dijera: “Como no soy mano, no formo parte del cuerpo”, ¿acaso por eso no seguiría siendo parte de él?
- 16 Y si el oído dijera: “Ya que no soy ojo, no formo parte del cuerpo”, ¿acaso dejaría de ser parte de él?
- 17 Si todo el cuerpo fuera ojo, ¿dónde estaría el oído? Y si todo fuera oído, ¿dónde estaría el olfato?
- 18 Pero Dios ha dispuesto a cada uno de los miembros en el cuerpo, según un plan establecido.
- 19 Porque si todos fueran un solo miembro, ¿dónde estaría el cuerpo?
- 20 De hecho, hay muchos miembros, pero el cuerpo es uno solo.
- 21 El ojo no puede decir a la mano: “No te necesito”, ni la cabeza, a los pies: “No tengo necesidad de ustedes”.
- 22 Más aún, los miembros del cuerpo que consideramos más débiles también son necesarios,
- 23 y los que consideramos menos decorosos son los que tratamos más decorosamente. Así nuestros miembros menos dignos son tratados con mayor respeto,
- 24 ya que los otros no necesitan ser tratados de esa manera. Pero Dios dispuso el cuerpo, dando mayor honor a los miembros que más lo necesitan,
- 25 a fin de que no haya divisiones en el cuerpo, sino que todos los miembros sean mutuamente solidarios.
- 26 ¿Un miembro sufre? Todos los demás sufren con él. ¿Un miembro es enaltecido? Todos los demás participan de su alegría.
- 27 Ustedes son el Cuerpo de Cristo, y cada uno en particular, miembros de ese Cuerpo.
- 28 En la Iglesia, hay algunos que han sido establecidos por Dios, en primer lugar, como apóstoles; en segundo lugar, como profetas; en tercer lugar, como doctores. Después vienen los que han recibido el don de hacer milagros, el don de curar, el don de socorrer a los necesitados, el don de gobernar y el don de lenguas.¹⁰

A partir de esta última idea se establecieron, a lo largo de la Edad Media en Europa, cofradías, confraternidades, universidades, hermandades y sororidades, concebidas todas ellas como miembros de

10 *La Santa Sede*, <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PYB.HTM>.

un cuerpo político que la Iglesia sancionaba y coordinaba. Durante la colonia en América Latina, el corporativismo, y más concretamente el tomismo, se convirtió en la ideología dominante, enseñada en universidades y seminarios, y diseminada a lo largo y ancho del territorio por curas, maestros y burócratas a través de iglesias, escuelas y oficinas públicas.

El corporativismo sufrió un duro golpe tras la independencia, cuando la élite criolla triunfadora procuró diferenciarse de los viejos amos, adaptando el liberalismo para sus propios fines. Sin embargo, el corporativismo nunca murió, y de hecho comenzó un lento retorno con la publicación en 1891 de la encíclica *De Rerum Novarum*. Subtitulada “Sobre la condición de los obreros”, la encíclica fue la respuesta de la Iglesia Católica a la miseria y desdicha que la industrialización desregulada estaba generando. Como solución a esa miseria, la Iglesia propuso unir fuerzas con Estados afines para crear nuevos sindicatos controlados por el Estado, y así contrarrestar tanto los excesos del capitalismo, como las prácticas confrontacionales de los sindicatos socialistas y anarquistas. El objetivo era crear un cuerpo político armónico donde obreros y capitalistas trabajarían juntos por el bien común, todo bendecido por una Iglesia benevolente que fungiría a la vez como mediador entre ambos, y como guardián de sus distintas tareas y obligaciones.

Dada la fuerza de la tradición católica en América Latina, y el arraigo que tuvo el tomismo en la vida colonial, no es de sorprender que el corporativismo haya resurgido tras el colapso de la bolsa (Wall Street) en 1929, bajo la forma de corporativismo de Estado, como de hecho ocurrió bajo Lázaro Cárdenas en México, Getúlio Vargas en Brasil y Juan Domingo Perón en Argentina. Bajo la protección o financiación de estos y otros Estados parecidos, floreció un cine de estudio con un discurso corporativista visible en películas tales como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936), *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, Argentina, 1939), *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943), *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947) y *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948). Como veremos, es un cine donde el Estado (o un personaje que lo representa) asume el rol de patriarca benevolente que hace de inter-

mediario entre actores sociales con el fin de reducir el conflicto social e incrementar el bien común.

Liberalismo. El liberalismo es un discurso mucho más reciente que el corporativismo en América Latina. Solo se remonta al siglo XVIII, pero ha compartido con el corporativismo de Estado un lugar privilegiado como una de las tres ideologías dominantes en América Latina desde la Independencia. De hecho, el siglo XIX en América Latina se conoce ampliamente como un periodo de luchas por el poder entre conservadores que abogaban por una continuidad con las prácticas del corporativismo colonial (mercantilismo, tenencia colectiva de la tierra por parte de instituciones como la Iglesia y algunas comunidades indígenas, y la clara separación entre grupos y clases sociales); y liberales que abogaban por una sociedad relativamente más abierta, basada en el libre comercio, tenencia privado-individual de la propiedad y una jerarquía social algo más flexible. El liberalismo latinoamericano encuentra su más fuerte expresión en un positivismo que comparte con el corporativismo su justificación del autoritarismo, pero a diferencia del corporativismo, no considera que los diferentes sectores de la sociedad estén relacionados de forma orgánica. Más bien, el positivismo en América Latina es darwinista y spenceriano, pues entiende la sociedad como una colectividad de individuos privados en competencia brutal, donde el lazo corporativista entre los individuos y el bien común ya no existe, y donde los más fuertes y dotados (es decir, los propietarios blancos) sobrevivirán. Esto explica por qué, cuando el positivismo arraigó en la segunda mitad del siglo XIX, su función fue la de justificar el proyecto liberal y la expansión del capitalismo privado a niveles jamás vistos en América Latina, sobre todo a través de la venta de tierras comunales de la Iglesia y de grupos indígenas a individuos ricos y a compañías transnacionales. Por esta razón, el positivismo latinoamericano puede entenderse como una combinación de liberalismo económico con autoritarismo político, una combinación que aplica a gobiernos liberales del siglo XIX como los de Domingo Faustino Sarmiento en Argentina, Porfirio Díaz en México y la Primera República en Brasil, y también a gobiernos neoliberales/neopositivistas del siglo XX, como los de Augusto Pinochet en Chile, Carlos Menem en Argentina y Carlos Salinas en México.

En el cine, el discurso liberal y neoliberal, en sus vertientes positivista y neopositivista, es muy evidente durante estos gobiernos y sus similares: primero durante el cine mudo, en películas como *El último malón* (Alcides Greca, Argentina, 1916) y *El automóvil gris* (Enrique Rosas, México, 1919); y nuevamente en el cine de los años noventa, en películas como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000) y *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, México, 1992). En estas y otras películas con un discurso liberal de la modernidad, los personajes están relacionados no por un sentido de pertenencia común a un grupo de interés (como en el discurso corporativista), ni por un sentimiento de solidaridad obrera (como en el discurso socialista), sino que son relaciones mediadas por formas de capital que se representan como si fueran naturales en lugar de ser evaluadas desde una perspectiva crítica.

Socialismo. De los tres discursos de la modernidad que han sido dominantes en América Latina, el socialismo es el de más reciente aparición, y el que menos ha logrado instalarse en los centros del poder. Sus orígenes como discurso de la modernidad en América Latina se remontan al 1896, cuando se funda el Partido Socialista en Argentina. Sin embargo, como bien ha señalado Michael Löwy, a pesar de que el fundador de este partido, Juan B. Justo, fue el primero en traducir *El Capital* de Marx al español, su plataforma socialdemócrata debía más al “social-darwinismo de Spencer —o a Sarmiento y su escuela de pensamiento en Argentina— que a Marx”.¹¹ Para evitar confusiones, entonces, conviene limitar la definición del discurso de la modernidad socialista en América Latina a su acepción marxista; es decir, un discurso que aboga por el capitalismo de estado, o el control estatal de los medios de producción y distribución, como la forma más eficiente de alcanzar la meta de justicia social, pues entiende que solo un Estado socialista puede distribuir equitativamente la plusvalía generada por los obreros.

Michael Löwy ha identificado tres periodos en la historia del marxismo latinoamericano:

11 Michael Löwy, “Trayectoria de la Segunda Internacional Socialista en América Latina”, *Cuadernos Políticos* [Ciudad de México] 29 (1981): 36.

1. Un periodo revolucionario de 1920-1935, cuya expresión teórica más profunda es el trabajo de José Carlos Mariátegui, y cuya más importante manifestación práctica fue la insurrección salvadoreña de 1932. En este periodo, los marxistas tendían a considerar la revolución latinoamericana como socialista y antiimperialista.
2. El periodo estalinista, desde mediados de los años treinta hasta 1959, durante el cual la interpretación soviética del marxismo fue hegemónica, como también lo fue la teoría estalinista de la revolución en fases, que definía la fase contemporánea de América Latina como nacional-democrática.
3. Un nuevo periodo revolucionario tras la Revolución cubana, en la cual emergen (o se consolidan) corrientes radicales cuya inspiración y símbolo son, en gran medida, el Che Guevara.¹²

Löwy escribió este resumen en 1980, mucho antes de que el colapso de la Unión Soviética inaugurara un periodo de crisis para el marxismo en América Latina. Sin embargo, la periodización es útil porque subraya la heterodoxia del socialismo latinoamericano. Por ejemplo, Mariátegui combinó elementos del pensamiento marxista, como la teoría del valor-trabajo, con elementos de prácticas indígenas, como el ayllu, en un programa político que abogaba por un Estado que fortaleciera y protegiera, pero sin controlar, el sistema de ayllus. En este sentido, Mariátegui era socialista, aunque no estrictamente marxista, pues su profundo conocimiento de la cultura indígena lo llevó a teorizar el ayllu no solo como base de supervivencia material, sino también como fuente de vida espiritual. La periodización de Löwy subraya también la centralidad de la Revolución cubana en la historia del marxismo latinoamericano, a la que podríamos añadir la experiencia chilena bajo Salvador Allende. En ambos países, el discurso de modernidad socialista se desarrolló en líneas más abiertamente marxistas, pues definía a las personas por su clase social, y abogaba por el control estatal de los medios de producción y distribución.

12 Michael Löwy, *Marxism in Latin America from 1909 to the Present* (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1992), xiii.

En el cine, el discurso de la modernidad socialista es tan variado como la región. Así lo demuestran el realismo socialista de *Redes* (Paul Strand, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, México, 1935), el realismo social de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, Argentina, 1952), y el marxismo ortodoxo de *Hanoi, martes 13* (Santiago Álvarez, Cuba, 1967) y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968). En estas y otras películas y documentales con un discurso socialista de la modernidad, los personajes están definidos principalmente por su clase social, y la idea de la historia como un proceso dialéctico de lucha entre clases está frecuentemente subrayada a través del montaje visual y la discontinuidad narrativa.

Neobarroco. A pesar de sus diferencias, los tres discursos dominantes de la modernidad comparten un impulso teleológico que aboga por la transformación de un orden social existente y preutópico, en una nueva configuración utópica. En el discurso liberal de la modernidad, lo preutópico es todo lo que no está europeizado y privatizado, y por lo tanto este discurso ha sido utilizado para justificar, por ejemplo, la eliminación de tierras comunales indígenas y de grupos indígenas en las pampas argentinas bajo Domingo F. Sarmiento y en Yucatán bajo Porfirio Díaz. En el discurso de la modernidad socialista, por otra parte, lo preutópico es el capital privado, y por ello este discurso ha sido utilizado para justificar la eliminación de la propiedad privada, como en Cuba bajo Fidel Castro. Finalmente, en el discurso corporativista de la modernidad, lo preutópico es la confrontación entre capitalistas y obreros, y por ello este discurso ha sido utilizado para justificar la nacionalización de sectores estratégicos de la economía nacional y la creación de sindicatos dependientes del Estado para trabajar estos sectores clave, como ocurrió en México bajo Lázaro Cárdenas. En la práctica, y sea cual sea su lugar exacto en el espectro político (izquierda, derecha, centro, centroizquierda, centroderecha, etc.), el liberalismo, el socialismo y el corporativismo realmente existentes comparten todos el estar basados en una razón instrumental (lo que Weber llama *Zweckrationalität*), donde la naturaleza y los seres humanos se entienden como medios para alcanzar un objetivo particular. De esta manera, en los discursos liberal y socialista, el objetivo es la incrementación y mejor distribución de la producción económica; mientras que, en el discurso corporativis-

ta, el objetivo es la coordinación de actores sociales por el bien común. Los tres discursos también comparten una marcada preferencia por la estética realista y por narrativas con arcos aristotélicos claramente definidos (introducción, desarrollo, clímax, resolución y desenlace).

En cambio, el discurso neobarroco de la modernidad recupera estrategias representacionales del Barroco latinoamericano (Barroco de Indias) para representar lo que Weber llama *Wertrationalität*, la razón substantiva que concibe a los seres humanos y a la naturaleza como fines en sí, y no como medios para un fin. De hecho, esta distinción entre la razón instrumental y la substantiva explica la diferencia fundamental entre los tres discursos dominantes de la modernidad por un lado, y el discurso neobarroco por otro, pues si el liberalismo y el socialismo valorizan la eficiencia económica por sobre la reciprocidad, y el corporativismo valoriza la armonización jerárquica de actores sociales por sobre la solidaridad, el discurso neobarroco de la modernidad valoriza precisamente el exceso de reciprocidad y solidaridad, y el tipo de democracia participativa que pueda sustentar este exceso, todo a través de una estética correspondientemente dinámica, multitemporal y pluriforme que no justifica el sacrificio de individuos o grupos en nombre de una futura ilusión. Así, mientras los discursos de modernidad liberal, socialista y corporativista plantean una utopía futura basada, respectivamente, en un privado individual, un privado del Estado, y la coordinación del privado individual y el privado del Estado; el discurso neobarroco de la modernidad imagina la posibilidad de una utopía del presente, basada en la relación tensil entre lo privado y lo social, y arraigada en los valores de reciprocidad, solidaridad y democracia. Por esta razón, el discurso neobarroco de la modernidad desmiente el androcentrismo y la heteronormatividad del patriarcado, como también desmiente lo que Aníbal Quijano ha llamado la colonialidad del poder; es decir, el racismo y la teleología que han sido centrales a todos los proyectos eurocéntricos de la modernidad en América Latina.¹³ Por ejemplo, mientras el liberalismo latinoamericano ha privilegiado a

13 Aníbal Quijano, "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Nepantla: Views from the South* 1, n. 3 (2000): 542-43.

los propietarios blancos y heterosexuales; el socialismo a una vanguardia urbana de obreros blancos y heterosexuales; y el corporativismo a instituciones como el Estado, la Iglesia y las Fuerzas Armadas, todas ellas históricamente encarnadas en hombres blancos y heterosexuales; el discurso neobarroco de la modernidad no es ni etnocéntrico, ni androcéntrico, ni heteronormativo, y además imagina a los seres humanos como individuos colectivos: no como individuos privados desprovistos de responsabilidades colectivas, ni como sujetos sociales desprovistos de derechos individuales, sino como la encarnación tensil de subjetividades simultáneamente privadas y sociales.

¿No es entonces el neobarroco latinoamericano una manifestación local del postmodernismo que se ha venido desarrollando en los centros globales de producción cultural desde la Segunda Guerra Mundial? Al fin y al cabo, tanto el neobarroco latinoamericano como el postmodernismo metropolitano critican la razón instrumental de la modernidad a través de estrategias similares de representación como la fragmentación, la repetición irónica, la parodia y la mezcla de culturas populares y de élites. Sin embargo, existe una gran diferencia entre el postmodernismo metropolitano y el neobarroco latinoamericano, pues si el postmodernismo metropolitano recicla significantes de la cultura de consumo para desacreditar el impulso utópico porque este ha sido instrumentalizado, el neobarroco latinoamericano recicla formas del Barroco de Indias para reafirmar un proyecto utópico alcanzable en el presente, precisamente porque está basado en la razón substancial.

Según Irleamar Chiampi, el neobarroco en América Latina tuvo sus orígenes a finales del siglo XIX con la revalorización de Góngora por parte de Rubén Darío y otros poetas, y se ha desarrollado desde entonces en tres ciclos de “ruptura y renovación”: la vanguardia de los años veinte (Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias), el giro americanista en los años cincuenta (José Lezama Lima, Alejo Carpentier) y lo que podríamos llamar el neobarroco radical de los años setenta (Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Haroldo de Campos).¹⁴ En el cine,

14 Irleamar Chiampi, *Barroco y modernidad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 17-41.

por su parte, el discurso neobarroco de la modernidad se vislumbra en dos películas de la primera vanguardia —*Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1929) y *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-Estados Unidos, 1932)— y cristaliza durante la fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano, en películas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983) y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989).

Organización del libro

El libro está dividido en cinco partes que corresponden a los principales periodos del cine en la región: cine mudo, cine de estudio, neorrealismo y cine autor, el Nuevo Cine Latinoamericano, y cine contemporáneo. La parte I, “Cine mudo”, tiene dos capítulos. El primero, “Cine mudo convencional”, resume las tendencias principales de los primeros 30 años del medio y las ilustra con análisis de películas paradigmáticas como *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Huberto Cairo, Argentina, 1915), *Tépeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyo, México, 1917), *El último malón* (Alcides Greca, Argentina, 1916), *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, México, 1919), *Perdón, viejita* (José Agustín Ferreyra, Argentina, 1927), *Sangue Mineiro* (*Sangre minera*; Humberto Mauro, Brasil, 1929) y *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, Bolivia, 1930).¹⁵ El capítulo 2, “Cine mudo vanguardista”, se enfoca en cuatro películas hechas en los últimos años del cine mudo, y cuya experimentación rompe con las convenciones establecidas en los treinta años anteriores: *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (*São Paulo, sinfonía de una metrópolis*; Rodol-

15 Nota de la traductora: cuando el título original de la película proviene de un idioma diferente al español, aparece el título en el idioma original, seguido de la traducción la primera vez que se menciona. Las referencias subsecuentes mantienen el título en el idioma original, excepto cuando hay un consenso conocido sobre el título en español. Los títulos tomados del portugués se adaptan al español cuando tienen equivalente.

fo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929), *Ganga Bruta* (*Ganga en bruto*; Humberto Mauro, Brasil, 1933), *Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931) y *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-Estados Unidos, 1932). Sostengo que mientras que *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* y *Ganga Bruta* identifican la modernidad con el progreso material y tecnológico pregonado por una burguesía nacional emergente, y como parte de un proyecto más amplio de una utopía liberal y racional, *Límite* y *¡Que viva México!* representan la posibilidad de transformar radicalmente las estructuras sociales y los valores culturales asociados con el capitalismo periférico. Durante todo el periodo de cine mudo prevalece una estética criolla unida al proyecto de modernidad euro-liberal, pero ni la estética ni el proyecto sobreviven más allá de esos años. Lo que sí sobrevive, y a largo plazo, es la elaboración de una estrategia de triangulación con la cual los cineastas latinoamericanos navegan un paisaje cinemático global desde el margen, o mejor aún, desde lo que Borges llamó “las orillas”.¹⁶

La parte II, “El cine de estudio”, traza la irrupción, desarrollo y declive de un discurso corporativista de modernidad en la época del cine de estudio en América Latina, en tres capítulos: capítulo 3, “La transición al cine sonoro”, capítulo 4, “Nacimiento y expansión de una industria” y capítulo 5, “Crisis y ocaso del cine de estudio”. A lo largo de este periodo, y en respuesta a los altos costos asociados con los modos industriales de producción, muchos productores buscaron el apoyo de Estados corporativistas, que vieron en ello una oportunidad para contrarrestar los estereotipos negativos de Hollywood, con sus propios estereotipos positivos de la nación y del Estado corporativista. Como en cualquier industria grande, la producción se estandarizó, tanto en el documental, que experimentó un florecimiento gracias a la producción estatal de noticieros y películas educativas, como en la ficción, mediante un enfoque casi exclusivo en tres géneros (el musical, el melodrama y la comedia) y la creación de un sistema de estrellas de cine a escala nacional, continental y transatlántica. A nivel ideológico, el discurso del liberalismo sigue siendo evidente en las películas de co-

16 Véase Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel, 1995).

mienzos de la década de 1930, pero a partir de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936), el discurso corporativista de la modernidad se hace dominante y sigue siéndolo durante toda la década de 1940, en películas como *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, Argentina, 1939), *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943), *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947) y *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948).

La parte III, “El neorrealismo y el cine arte”, examina en un capítulo las dos grandes respuestas al declive del modelo industrial de producción: el neorrealismo y el cine de autor. Durante la década de 1950 surge un público más exigente y sofisticado, y aparecen en el mercado cámaras portátiles que posibilitan el retorno a modos artesanales de producción. Esta combinación lleva a un grupo de cineastas a cuestionar el discurso de modernidad corporativista del cine de estudio, utilizando modos de representación más experimentales, y en ese proceso sientan las bases para un nuevo cine latinoamericano durante la segunda mitad del siglo xx. Las tres películas paradigmáticas de esa época son *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950), *Río, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957) y *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1961).

La parte IV, “El Nuevo Cine Latinoamericano”, traza el desarrollo de este movimiento en dos fases. El capítulo 7, “La fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano”, cubre la década de 1960, cuando los filmes responden en forma directa al triunfo embriagador de la Revolución cubana. El capítulo 8, “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”, se ocupa de los años setenta y ochenta, cuando los cineastas adoptan estrategias representacionales barrocas para explorar alternativas radicales a los discursos dominantes de la modernidad. La fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano coincide con la aparición en el mercado de cámaras portátiles con la capacidad de capturar el sonido en directo, una tecnología que ayudó a popularizar los modos de representación documental en el cine de la época, y a concebir el cine como una herramienta para la revolución socialista. Es decir, los realizadores ahora podían captar directamente los cambios radicales que se estaban dando en las calles, y representarlos de tal forma que incentivaran a los espectadores a salir de la sala de proyección con

la intención de cambiar el mundo. Esta nueva función revolucionaria del cine, resumida en la famosa metáfora de Fernando Solanas y Octavio Getino de la cámara como un arma que dispara veinticuatro cuadros por segundo, es muy evidente en su documental *La hora de los hornos* (Argentina, 1968) y en los documentales y noticieros de Santiago Álvarez, y en forma menos directa en películas como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*; Glauber Rocha, Brasil, 1964) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979).

Hacia el final de la fase militante, en las postrimerías de la década de 1960, películas como *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), y *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974) empiezan a apartarse de una epistemología realista hacia una epistemología que subraya la fisura entre significante y significado para llamar la atención de la naturaleza construida tanto de las películas como de las relaciones sociales. Estos experimentos desembocan en un cine neobarroco que usa tropos propios del barroco para subvertir los discursos populistas de los regímenes autoritarios de la época, en películas tan variadas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983) y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989).

La quinta y última parte, “El cine contemporáneo”, explora cómo, después del colapso monumental en la producción de cine que tuvo lugar a comienzos de la década de 1990, una nueva generación de cineastas ha logrado reinsertar el cine latinoamericano en el mercado cinematográfico global recurriendo a géneros comerciales y a técnicas convencionales de identificación. En el proceso, se abandonó el énfasis sociopolítico del Nuevo Cine Latinoamericano en favor de un cine que explora la micropolítica de las emociones. El resultado es un cine que ya no es épico, espectacular ni revolucionario, sino más bien íntimo, realista e ideológicamente reformista. Es además un cine que moviliza el afecto de los espectadores para explorar la memoria y la identidad, primero por medio de películas nostálgicas como *Central do Brasil* (*Estación Central*; Walter Salles, Brasil-Francia, 1998) y *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-España,

1993) (véase el capítulo 9, “Colapso y renacimiento de una industria”); y luego por medio de películas más críticas como *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, Argentina, 2008), *La teta asustada* (Claudia Llosa, Perú-España, 2009), *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, Chile-Francia-Alemania, 2010) y *Roma* (Alfonso Cuarón, México-Estados Unidos, 2018) (véase el capítulo 10, “El cine latinoamericano en el siglo XXI”).¹⁷ Finalmente, el libro cierra con una “Conclusión” donde examino lo que podríamos llamar la invención cinematográfica de América Latina, y donde reflexiono sobre los posibles futuros del cine latinoamericano.

17 Para una discusión teórica del afecto y la emoción, y lecturas sobre el cine latinoamericano reciente basadas en estos conceptos, véase Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico* (New York: Palgrave Macmillan, 2011).

PARTE I

CINE MUDO

CAPÍTULO 1

Cine mudo convencional

Un cine hecho por criollos para criollos

El cine mudo latinoamericano fue un cine hecho por criollos para criollos. El término criollo viene del portugués *crioulo*, utilizado por primera vez en el siglo xv para referirse a los portugueses nacidos en África, y luego para referirse a los esclavos africanos nacidos en Brasil.¹ En las colonias españolas fue al revés: primero se aplicó a los africanos nacidos en América, y luego a los españoles nacidos allí.² Ya para el siglo xvii, el término se reservaba para designar a los descendientes de españoles en las colonias americanas, aunque un siglo más tarde, tras la independencia, se amplió su uso nuevamente, esta vez para referirse

1 Para un resumen de las varias teorías que explican las etimologías de *crioulo* y criollo, consultar Eva Martha Eckkrammer, "On the Perception of 'Creole' Language and Identity in the Netherlands Antilles", en *A Pepper-Pot of Cultures: Aspects of Creolization in the Caribbean*, eds. Gordon Collier y Ulrich Fleischman (New York: Rodopi, 2003), 85-108.

2 Véase José Juan Arrom, "Criollo: definición y matices de un concepto", *Hispania* 34, n. 2 (1951): 172-76.

a las nuevas culturas nacionales. En Brasil, por otra parte, *crioulo* se convirtió, entre otras cosas, en un término racial despectivo para los afrodescendientes, mientras que en la cuenca francófona caribeña, el término francés *créole* se empezó a usar a partir del siglo XVIII para referirse a las culturas e idiomas locales con marcadas influencias africanas.³

Dada la confusión que puede surgir de la polisemia del término criollo y sus cognados, me limitaré a usarlo para referirme a las culturas europeizadas en América Latina, incluyendo Brasil. Este uso de *criollo* es bastante aceptado en el campo de la música, para referirse a las variantes locales de formas populares europeas como el vals peruano y la danza puertorriqueña. En el teatro, *criollo* también se usa ampliamente para describir la inflexión de formas españolas y portuguesas como el sainete y los autos sacramentales, pero con giros locales en el lenguaje, los gestos, los trajes y las costumbres. Por último, en la literatura, el término circuló en forma extensa durante la segunda mitad del siglo XIX y a comienzos del siglo XX para describir un *corpus* heterogéneo de narrativas regionales que combinaban elementos de realismo, naturalismo, costumbrismo y romanticismo, y que ubicaban la acción en contextos muy locales, usualmente rurales. El mejor ejemplo de este uso es la literatura gaucha en Argentina y Uruguay. En los albores del cine latinoamericano, por lo tanto, una sensibilidad criolla no negaba el papel de las culturas indígenas y africanas en la construcción del imaginario nacional, sino que las incluía como injertos en un tronco cultural europeo. Por esta razón, podemos decir que el cine mudo de América Latina se caracteriza por una estética criolla cuyo lenguaje visual y estructuras narrativas son metropolitanas, y cuyas atmósferas, preocupaciones y personajes son locales, nacionales y regionales.

3 En este capítulo me concentro en el término “criollo” tal como fue usado en la América española durante el periodo de cine mudo. Para una discusión más amplia sobre la teorización académica del término francés *créole* y sus variantes, consultar el artículo de Stephan Malmié “Creolization and Its Discontents”, *Annual Review of Anthropology* 35 (octubre 2006): 433-56.

El cine mudo latinoamericano coincidió además con un periodo en el cual las élites económicas y políticas de la región pertenecían al mismo grupo socioeconómico: una élite europeizada que se enriqueció exportando materias primas como carne, trigo, café, azúcar, tabaco, henequén, cobre, nitrato, caucho y banano. A cambio, se importaban bienes manufacturados como textiles, máquinas y objetos europeos y norteamericanos de lujo. Desde este punto de vista, el cine en América Latina comenzó como una importación más, no solo porque las cámaras y la película para filmar se producían en Europa y los Estados Unidos, sino también porque los primeros en filmar y proyectar películas en la región fueron representantes de las compañías Lumière y Edison.⁴

No obstante, el cine mudo en América Latina no fue definido por las oligarquías nacionales, sino por hombres y mujeres de negocios que supieron sacarle provecho económico al nuevo arte, y por políticos profesionales que lo utilizaron con fines propagandísticos. Desde esta perspectiva, el cine mudo latinoamericano es un cine hecho por una burguesía criolla emergente, con un punto de vista y una estética europeizadas, y con modos artesanales de producción, distribución y exhibición. La sensibilidad criolla caracterizó también la producción de cineastas europeos itinerantes. Por ejemplo, el italiano Pedro Sambarino trabajó en Bolivia y Perú filmando y/o dirigiendo películas con temas criollos, al tiempo que Gilberto Rossi, otro inmigrante italiano, tuvo una carrera exitosa en Brasil como productor de noticieros oficiales (*Rossi Atualidades*, 1921-1931) y como productor para José Medina, un director de São Paulo de gran éxito comercial.

La sensibilidad criolla de este cine también era patriarcal, lo que explica por qué todos los filmes del cine mudo son androcéntricos y con frecuencia misóginos, y por qué apenas dos mujeres —Carmen Santos en Brasil y Mimí Derba en México— se aventuraron a producir y a dirigir tras breves carreras como estrellas de cine. Por último, en términos de economía política, durante las primeras décadas del

4 Ana M. López, "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal* 40, n. 1 (2000): 49-50.

siglo xx los criollos eran en su mayoría positivistas. Este aspecto de la ideología criolla, no obstante, fue sacudido por la Revolución mexicana y especialmente por el colapso económico mundial de 1929, lo que ayuda a explicar las grandes diferencias ideológicas entre el cine mudo y el subsecuente cine de estudio en América Latina.

Es importante señalar que dos de los principales actores sociales de principios del siglo xx —la oligarquía y el proletariado rural— no dejaron su marca en el cine mudo: los primeros por considerar el cine una forma de entretenimiento por debajo de su clase social, y los últimos por carecer de recursos para hacer películas. Sin embargo, otro importante actor social —la Iglesia Católica— sí se involucró en el cine mudo, y su participación es particularmente evidente en los ciclos regionales de la segunda mitad de los años veinte. La clase social de estos primeros productores y cineastas sirve entonces para explicar la escasez de narrativas fílmicas contadas desde la perspectiva de las crecientes clases trabajadoras urbanas. Tres de las excepciones que confirman esta regla son *Juan sin ropa* (Georges Benoît y Héctor Quiroga, Argentina, 1919), sobre la represión del gobierno a la insurrección anarquista en Buenos Aires de 1919, un evento conocido como La Semana Trágica; *A Vida de João Cândido* (director desconocido, Brasil, 1912), sobre la Revuelta de la Chibata, un motín en 1910 dirigido por un contingente de afrodescendientes a bordo de un navío brasileño; y las películas silentes de José Agustín Ferreyra, donde el director explora la vida de la clase obrera en los suburbios de Buenos Aires.

Periodización

Nuestro conocimiento de los inicios del cine latinoamericano está repleto de silencios, literalmente. Para empezar, muchas películas se han quemado espontáneamente y también a propósito, como forma de censura o para reciclarlas como peines.⁵ Muchas otras han sido

5 El nitrato, material usado como base para la cinta de las películas del cine mudo y gran parte del cine de estudio hasta que lo reemplazó el acetato, es altamente

olvidadas y solo en ocasiones redescubiertas en un sótano o baúl polvoriento.⁶ Algunos olvidos persisten más allá del periodo del cine mudo, impuestos por un mercado y un sistema de distribución que privilegian el consumo de los productos del Norte en el Sur a expensas del intercambio entre Sur y Norte o Sur y Sur. A pesar de estas limitaciones, podemos decir que la producción de cine mudo se desarrolló en tres etapas diferentes: (1) vistas (1897-1907), cine proto-narrativo (1908-1915), y largometrajes de ficción (1915-1930). Las vistas consistían en uno o dos rollos de eventos no ensayados, con poca edición y narración, y apenas algún arreglo en la puesta en escena. A esto le siguió un segundo periodo de cortos y medimetrajes que logró atraer un público más variado a través de la reconstrucción de crímenes, comedias, representaciones, obras de teatro, canciones filmadas en vivo o con acompañamiento grabado, y adaptaciones literarias. Estas películas son más teatrales que cinematográficas, pues casi no usan técnicas fílmicas como primeros planos, planos transversales o puntos de vista subjetivos. Por el contrario, tanto la actuación como la puesta en escena revelan una gran influencia del teatro, y las cámaras tienden a permanecer inmóviles, como si asumieran el lugar de un espectador en una sala teatral. Finalmente, alrededor de 1915, el cine mudo, tanto en Hollywood como en América Latina, adquiere los esbozos de los largometrajes actuales: arcos narrativos aristotélicos, duración típica de unos no-

inflamable. En 1957, se quemaron muchas películas en un incendio en la Cinemateca Brasileña en São Paulo. En 1982, un incendio destruyó gran parte de los materiales de la Cineteca Nacional en México. *La profecía del lago* (José María Maidana, Bolivia, 1925) fue quemada por órdenes de las autoridades municipales de La Paz. Muchas de las películas de José Agustín Ferreyra fueron quemadas para fabricar peines, como parte de los intentos del prestamista por recuperar parte del capital que se debía por la producción.

- 6 Consideremos estos tres ejemplos: (1) unos pocos rollos que se creen eran parte de *La profecía del lago* fueron encontrados entre las pertenencias de su primera esposa en 1988, (2) una copia incompleta de *Garras de oro*. *The Dawn of Justice* (P. P. Jambrina, Colombia, 1926) fue encontrada en 1986 y (3) una copia de *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, Bolivia, 1930) fue descubierta en un baúl en 1995.

venta minutos y la elaboración de géneros y técnicas cinematográficas y de montaje que perduran hasta hoy día.

Esta periodización sigue cercanamente la evolución del cine mudo en Europa y Norteamérica, lo que sugiere que el cine latinoamericano fue desde sus comienzos una práctica triangulada,⁷ el resultado de lo que Paulo Antonio Paranaguá llama la “circulación tripolar permanente” de América Latina con Estados Unidos y Europa.⁸ Esta circulación nunca ha sido un intercambio entre partes iguales, sino más bien un proceso en el cual los cineastas latinoamericanos navegan un paisaje cinemático global desde la marginalidad. En un proceso análogo al del deporte de orientación, donde el objetivo es alcanzar físicamente el mayor número de puntos marcados en un mapa, los cineastas latinoamericanos navegan hacia el objetivo deseado utilizando el mayor número de referentes posibles, siendo los más destacados el cine de Hollywood, el cine europeo y la producción documental local. El peso que cualquiera de estos tres puntos de referencia tiene en los cálculos de los cineastas varía según aspectos concretos tales como los intereses y los objetivos del cineasta, las circunstancias históricas, el país o región de producción, y el conocimiento que el público tenía de dichos referentes, entre otros. Pero lo que es relativamente estable es la presencia simultánea de esos tres referentes, en mayor o menor grado, durante el cine mudo, y en realidad a lo largo de toda la historia del cine latinoamericano. Por tanto, cuando hablo de triangulación en este contexto, me refiero a cómo un cineasta se posiciona en relación con estos tres referentes y en respuesta a los factores ya mencionados. Las películas individuales siempre privilegiarán a uno de esos tres refe-

7 Comparemos esta periodización del cine silente latinoamericano, por ejemplo, con la que hace Kristin Thompson en “From Primitive to Classical” en *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, eds. D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson (New York: Columbia University Press, 1985), 157-73; y “Early Cinema” y “Transitional Cinema” de Roberta Pearson en *The Oxford History of World Cinema*, ed. G. Nowell-Smith (New York: Oxford University Press, 1996), 13-42.

8 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 94.

rentes más que a los otros, pero en su totalidad, lo cierto es que el cine mudo latinoamericano incorpora elementos del cine de Hollywood, del cine europeo y de una fuerte tradición local de cine documental.

Un beneficio de comparar a los cineastas latinoamericanos con deportistas de orientación es que así evitamos reducir el cine latinoamericano a versiones o meros reflejos de modelos extranjeros, y en su lugar, comenzamos a ver a los cineastas latinoamericanos como constructores activos de representaciones originales en diálogo con los más importantes debates ideológicos y prácticas cinemáticas de cada momento histórico. Desde esta perspectiva, la pregunta no es si los cineastas latinoamericanos adaptan modelos y prácticas globales, sino cómo lo hacen y con qué fines.

Vistas (1897-1907)

Durante sus primeros diez años, el cine en América Latina no evolucionó mucho más allá de las vistas, ya fueran mini-noticieros en la tradición de las actualidades o recreaciones con planos medios y generales sin mucho trabajo de montaje, que buscaban presentar más que representar, y mostrar en lugar de narrar. Estas vistas se filmaban con cámaras asequibles que pesaban relativamente poco, lo cual permitía cierta libertad en la selección de tema y de estilo por parte de quienes filmaban. En efecto, lo que caracteriza el primer cine en América Latina es cómo muestra, de modo transparente, el aire de autosuficiencia de los pioneros, como si se estuvieran mirando a sí mismos y les gustara lo que veían. Los títulos de esa primera década hablan por sí solos: *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* (Guillermo y Manuel Trujillo Durán, Venezuela, 1897), *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco* (Félix Oliver, Uruguay, 1898) y *Fiestas presidenciales en Mérida* (Enrique Rosas, México, 1906). La misma fascinación con la tecnología y el movimiento que explica la producción y recepción de películas como *L'Arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (*Llegada del tren a La Ciotat*; Auguste y Louis Lumière, Francia, 1895) también explica la producción y recepción de estas primeras películas no narrativas en América Latina. Como en muchos de los filmes de los Lumière, lo importante era sorprender al público

con imágenes en movimiento de todo tipo de acontecimientos: eventos deportivos, gente saliendo de una fábrica o de una iglesia, líderes nacionales en funciones oficiales y viajes, y barridos de cámara de los extensos paisajes del interior.



Figura 1.1. Porfirio Díaz llega a Yucatán en el documental *Fiestas presidenciales en Mérida* (Enrique Rosas, México, 1906).

En poco tiempo, las vistas evolucionaron y se diversificaron para ahora incluir “atracciones”, una forma de vistas que eran coreografiadas y editadas para lograr un mayor efecto; noticieros más elaborados; y pequeños cortos de entretenimiento con canciones, donde los espectadores veían al intérprete en la pantalla y escuchaban la canción del cantante en vivo o desde una grabación fonográfica.⁹ Con frecuencia,

9 La distinción entre actualidades y atracciones no es siempre completamente clara. Una manera de diferenciarlas es subrayar, como hace Tom Gunning, la inten-

la misma persona que producía los rollos de vista también los exhibía, y exhibía también filmes importados de Europa y en menor monto de Estados Unidos.

Transición (1908-1915)

Entre 1908 y 1915 se consolidan los grandes públicos diferenciados y estables de las grandes urbes latinoamericanas, y surgen espectáculos rentables de corta y mediana duración para este nuevo mercado. Es la época de los primeros “palacios del cine” permanentes en Buenos Aires, Río de Janeiro, São Paulo, Ciudad de México y La Habana, y es cuando el mercadeo de películas a través de la radio y los periódicos se convierte en una industria. También en este periodo la exhibición se expande a zonas rurales, lo que tendrá repercusiones en la representación de la dicotomía entre la ciudad y el campo. En términos de producción, Brasil, Argentina y México experimentaron lo que algunos historiadores llaman la *belle époque* del cine mudo. En Brasil, por ejemplo, la producción pasó de un promedio de 12 películas por año antes de 1907 (en su mayoría documentales), a un promedio de 169 películas por año entre 1908 y 1911 (de nuevo, la mayoría documentales). Algo parecido ocurre en Argentina entre 1916 y 1919, y en México entre 1918 y 1923, un retraso que podríamos atribuir a la irrupción de la Revolución mexicana. En términos estéticos, el término *belle époque* se ajusta muy bien a las películas latinoamericanas de este periodo porque con frecuencia aspiran a lo que Giorgio Bertellini califica, refirién-

ción en las atracciones de impresionar manipulando la capacidad de la película de crear ilusión. Gunning, que acuñó el término “cine de atracciones”, basado en el concepto de Sergei Eisenstein de la atracción, define este último “menos como una forma de contar historias que como una manera de presentar una serie de vistas a una audiencia, fascinada por su poder *ilusorio*... y exotismo” (énfasis añadido). Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, en *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990), 56-57.

dose a las popularísimas superproducciones italianas de la época, como una “cultura simbolista de películas que se basaban en estilos de actuación melodramática, escenarios arcaicos, puestas en escena decadentes, y decorados al estilo *Liberty*”.¹⁰

En comparación con los filmes del primer periodo (1897-1907), los del segundo periodo eran más largos (rollos completos o en algunos casos dos rollos) y hacían uso más extenso de la edición. Por ejemplo, las canciones eran operetas escenificadas, mientras que las vistas y las atracciones eran absorbidas en recreaciones de eventos notables y crímenes sensacionales. El lenguaje del cine, además, era muy limitado en la edición dentro de las escenas (en el caso de operetas y obras de teatro filmadas) y dentro de las secuencias (en el caso de películas narrativas). La mayoría de las películas producidas durante este segundo periodo seguían siendo documentales, pero ahora empezamos a ver los comienzos de la representación con fines políticos. Por ejemplo, *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, Argentina, 1910) utiliza modos de actuación y decorados teatrales para recrear la destitución del virrey de Buenos Aires a manos de los criollos independentistas y el subsecuente establecimiento de un gobierno local, todo desde un punto de vista nacionalista y romántico. En Brasil, el film más popular de este periodo es *Paz e amor* (*Paz y amor*; Alberto Botelho, 1910), una sátira política que se burla de Nilo Peçanha, presidente de ese entonces, que había hecho campaña bajo el eslogan “un gobierno de paz y amor”.¹¹ Dos años más tarde se hizo una película más controversial, la ya mencionada *A Vida de João Cândido*, basada en la Revuelta da Chibata (literalmente, la Revuelta del látigo), en la que un cabo afrodescendiente llamado João Cândido lideró varios motines en las principales naves de la armada brasileña, en respuesta a la flagelación casi hasta la muerte de uno de ellos. Después de cinco días de tensas negociaciones en

10 Giorgio Bertellini, “Introduction: Traveling Lightness”, *Italian Silent Cinema: A Reader*, ed. Giorgio Bertellini (London: John Libbey, 2003), 4.

11 Paulo Antonio Paranaguá, “Brésil”, en *Les Cinémas de l'Amérique latine*, eds. Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dragon (Paris: Nouvelles Éditions Pierre Lherminier, 1981), 98.

las cuales los marineros amotinados apuntaban sus armas hacia Río de Janeiro, el presidente abolió el uso de los azotes como forma de castigo en la armada y ofreció una amnistía a los marineros amotinados. Con todo eso, João Cândido y muchos de sus seguidores fueron encarcelados y luego exiliados a la Amazonía, y *A Vida de João Cândido* pasó a ser el primer film brasileño en ser censurado.



Figura 1.2. Teatralidad en *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, Argentina, 1910).

Finalmente, en México, la Revolución sacudió las certezas oficiales a tal punto que un documental como *Revolución orozquista* (Salvador, Guillermo y Eduardo Alva, México, 1912) optó por manejar un relativismo radical. La primera parte intercala el avance de las tropas de Victoriano Huerta con el avance de tropas de Pascual Orozco, y termina con escenas de la batalla, pero sin privilegiar ningún punto de vista.¹²

12 Ana M. López, "Early Cinema and Modernity in Latin America", 68.

La figura 1.3 capta muy bien la ambigüedad ideológica de este relativismo: a un intertítulo que privilegia la perspectiva de los rebeldes, le sigue una imagen que privilegia la perspectiva de los federales. Es como si la



Figura 1.3. Ambigüedad ideológica en *Revolución orozquista* (Salvador, Guillermo y Eduardo Alva, México, 1912).

ideología positivista, que presume un camino científicamente predefinido hacia el futuro, se hubiera anquilosado por el estallido de la Revolución; o por lo menos, como si el cierre narrativo fuera imposible en un periodo de frecuentes y dramáticos reveses de la fortuna. No obstante, esta complejidad narrativa y su correspondiente ambigüedad ideológica no arraigó entre los documentalistas, pues poco a poco todos vinieron a representar los intereses de la victoriosa burguesía criolla.

Largometrajes de ficción (1915-1930)

Hacia 1915, las películas de ficción con altos valores de producción se convirtieron en el estándar global en el cine narrativo. Para el público latinoamericano, los mejores ejemplos de ese nuevo estándar eran sin duda los súper-espectáculos italianos y los *films d'art* franceses. Por ejemplo, un éxito de taquilla francés —*La Reine Elizabeth* (*La reina Isabel*; Henri Desfontaines y Louis Marcanton, 1912), con Sarah Bernhardt como protagonista— tuvo una gran resonancia en América Latina, y los italianos impresionaron con una serie de sagas y melodramas populares como *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) y *Cabiria* (Giovanni Pastrone, también conocido como Piero Fosco, 1914). La influencia de Hollywood fue más pronunciada en las áreas de exhibición y distribución. Ya en 1914, la importación de cine europeo empezó a declinar a causa de la Primera Guerra Mundial, y a partir de 1916, los mayores estudios de Hollywood implementaron la práctica de reserva en bloque (vender múltiples películas a un teatro como paquete) y de vender por debajo del costo sus propias producciones. Estas películas “abaratadas” fueron inicialmente distribuidas y exhibidas por emprendedores locales, que en muchos casos abandonaron la producción una vez se dieron cuenta de que podían ganar más dinero simplemente distribuyendo y exhibiendo filmes europeos y estadounidenses.¹³ Pero ya para finales del

13 Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development* (Norwood: Ablex, 1984), 19. Los distribuidores/exhibidores más prominentes durante la segunda mitad del periodo del cine mudo fueron Max Glücks-

cine mudo, Hollywood logró monopolizar incluso la distribución de películas a través de sus representantes locales, dejando el negocio menos lucrativo y más riesgoso de la exhibición a los emprendedores locales.

A pesar de la intensidad de esta primera invasión de Hollywood, la producción en América Latina continuó, en parte gracias a cámaras económicas hechas para el mercado de cine *amateur*. Muchas de estas cámaras servían también como proyectores, una innovación tecnológica que hizo posible el surgimiento de ciclos regionales a finales de los años veinte y la continuidad de un cine artesanal producido por pequeños estudios y aficionados para el mercado del interior del país, prácticamente abandonado por una industria como la de Hollywood que privilegiaba las grandes ciudades. Algunos de los ciclos regionales más importantes son el de Orizaba, en el estado mexicano de Veracruz; el de Barquisimeto, en el estado de Lara, Venezuela; y en Brasil, los de Recife y Cataguases, en el estado de Minas Gerais. Algunos títulos notables son: en Orizaba, *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1927); en Barquisimeto, *Los milagros de la Divina Pastora* (Amábilis Cordero, 1928); en Recife, *Aitaré da Praia* (*Aitaré de la playa*, Gentil Roiz, 1925) y *A Filha do Advogado* (*La hija del abogado*, Jota Soares, 1926); y en Cataguases, los primeros filmes de Humberto Mauro, el cineasta más importante de Brasil durante la primera mitad del siglo xx: *Tesouro Perdido* (*Tesoro perdido*, 1927), *Brasa Dormida* (*Brasa dormida*, 1928) y *Sangue Mineiro* (*Sangre minera*, 1929). A pesar de la calidad de estos filmes, las estructuras de distribución y exhibición eran tales que las películas regionales casi nunca se veían fuera de sus países de origen, y algunas veces ni siquiera más allá de la región donde fueron filmadas.

mann en el Cono Sur, Francisco Serrador Carbonell en Brasil, y en México, William O. Jenkins en asocio con Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Iglesias. Esto quiere decir que, en los tres mayores mercados de América Latina, la exhibición y una buena parte de la distribución estaba en manos de emprendedores nacidos en el extranjero. Carbonell, nacido en Valencia, España, llegó a Brasil en 1887 a los 14 años. Glücksmann, nacido en Czernowitz, entonces parte del Imperio austrohúngaro llegó a Buenos Aires en 1890 a los 15 años. Jenkins había nacido en Tennessee y llegó a México en 1905, a los 27 años.

La producción en América Latina también continuó gracias a la práctica de proyectar noticieros locales antes de la película principal. Como resultado, la producción de noticieros se convirtió, para muchos cineastas en ciernes, en la única manera de hacer escuela y de seguir creando. Dado el importante rol ideológico que tenían los noticieros en promover versiones oficiales de la realidad, no sorprende que recibieran el tipo de apoyo estatal necesario para mantener una producción continua y estable. El precio de esta estabilidad y continuidad fue, según Paulo Antonio Paranaguá, una doble sumisión: formalmente, al modelo de *Pathé Journal* (noticieros breves basados en un solo tema y contados desde una sola perspectiva), e ideológicamente, al liberalismo oligárquico.¹⁴ La prevalencia del *Pathé Journal* como un modelo formal ayuda a explicar el acento europeo de la producción latinoamericana a lo largo de la segunda mitad del periodo de cine mudo. Aun así, el cine latinoamericano se desarrolló, desde muy temprano, como un cine triangulado en diálogo simultáneo con Norteamérica, Europa y una producción autóctona de cine que fue principalmente documental pero no siempre en deuda con el modelo *Pathé*, como lo demuestran *Revolución orozquista* y *Revolución de Mayo*. La naturaleza e intensidad de este “triálogo” cambió según las circunstancias históricas, pero nunca cesó. Esto se hace especialmente evidente cuando se consideran las tres principales formas de producción de cine de ficción entre 1915 y 1930: *films d’art*, películas religiosas y películas de entretenimiento popular.

Film d’art

Como en Francia, donde comenzó el *film d’art*, este tipo de cine en América Latina buscaba elevar el estatus del cine de entretenimiento, considerado de poca cultura, a un respetable séptimo arte mediante

14 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 35.

la filmación de obras de teatro y de adaptaciones filmicas de clásicos literarios y novelas nacionales como *Amalia* de José Mármol (Enrique García Velloso, Argentina, 1914), *Iracema* de José de Alencar (Vittorio Capellaro, Brasil, 1917), *Santa* de Federico Gamboa (Luis G. Peredo, México, 1918) y *María* de Jorge Isaacs (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, Colombia, 1922).¹⁵ Curiosamente, el conservadurismo cultural inherente en estas novelas (racismo, clasismo y eurocentrismo) quedaba mitigado en la adaptación filmica por la convención romántica de que “el amor lo vence todo” entre los amantes en cuestión.¹⁶ Desde esta perspectiva, las películas latinoamericanas de tipo *film d'art* fueron parte de un proyecto liberal más amplio que buscaba crear, por medio de la alegoría, identidades nacionales europeizadas para lo que eran repúblicas jóvenes y culturalmente heterogéneas.

Wara Wara (1930)

Uno de los ejemplos más interesantes de estas alegorías nacionales es *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, Bolivia, 1930), basada en la obra de teatro *La voz de la quena* de Antonio Díaz Villamil (1922), y restaurada en 2010 por la Cinemateca Boliviana. La película cuenta la historia de un amor frustrado entre una princesa aymara y un conquistador español (fig. 1.4). Según Alfonso Gumicio Dagrón,

[Velasco Maidana] se embarcó en la primera “superproducción” del país, inicialmente titulada *El ocaso de la tierra del sol*, pero eventualmente exhibida como *Wara Wara*, que significa “estrella” en aymara, lengua nativa, y es el nombre de la actriz principal en la película. El

15 Ibid., 39.

16 Para una discusión sobre dinámicas similares representadas en las novelas latinoamericanas del siglo XIX, véase el libro de Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004).

resultado fue un trabajo monumental, una especie de *Intolerance* [D. W. Griffith, Estados Unidos, 1916] con solo un set en uno de los países más pobres de América Latina... Para la producción de *Wara Wara* se diseñaron sets especiales por primera vez en Bolivia. Los mismos artistas y arquitectos construyeron una réplica del palacio aymara. La casa de Velasco Maidana en La Paz estaba llena de mujeres cosiendo trajes para los actores. En el improvisado laboratorio, Raúl Montalvo y José Jiménez revelaban la película a mano mientras que Velasco Maidana tocaba el violín en la sala contigua para entretener al personal técnico. El único equipo moderno usado fueron las cámaras Ernemans [*sic*] que Velasco Maidana había traído desde Buenos Aires. La edición fue hecha a simple vista con una pequeña Moviola y un par de tijeras... Para el momento del estreno de la película en enero de 1920 en el Teatro Princesa en La Paz, acompañada de música en vivo compuesta por César Garcés B., ya era famosa.¹⁷



Figura 1.4. Juanita Taillansier como la princesa aymara en *Wara Wara* (José María Velasco, Bolivia, 1930).

17 Alfonso Gumucio Dragon, "Warawara", en *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*, eds. Timothy Barnard y Peter Rist (Austin: University of Texas Press, 1996), 85-86.

Además de evocar lo que debió ser una atmósfera muy creativa, este pasaje también revela la precariedad y la improvisación que caracterizó la producción del cine mudo en América Latina. Sin duda *Wara Wara* tuvo una producción más colorida que otras adaptaciones literarias, pero comparte con todas ellas la audacia (para la época) de imaginar una identidad nacional que incluyera al “otro” no-criollo, así ese sujeto no-criollo siguiera estando sujeto al orden patriarcal, aristocrático y eurocéntrico de los criollos.

Películas religiosas

Como se ha anotado antes, de los tres actores sociales más poderosos a principios del siglo xx (oligarquía, fuerzas armadas e Iglesia Católica), solo la Iglesia participó en la producción de películas de cine mudo. Hoy día, cuando pensamos en el papel que la Iglesia Católica ha desempeñado en la historia del cine, lo primero que viene a la mente es su rol de censor, como por ejemplo en la implementación del Código Hays (1934) en los Estados Unidos. Pero la Iglesia ha estado involucrada en la producción de películas desde el comienzo del cine, y en América Latina, ha seguido perpetrando un rol activo en los medios, a través de instituciones como el Canal 13 de Chile, manejado por la Universidad Católica de ese país. Durante el periodo de cine mudo, las películas religiosas celebraban el papel que desarrollaba la Iglesia en mantener un orden patriarcal idealizado, adaptando el modelo medieval de autos sacramentales a un entorno pastoril que funciona como el *locus amoenus* de la nación criolla. Las películas que se acoplan a este patrón incluyen la ya mencionada *Los milagros de la Divina Pastora*, sobre un joven que decide ordenarse como sacerdote después de que la Virgen María salva su pueblo de una inundación; *La Virgen de la Caridad* (Ramón Peón, Cuba, 1930), un melodrama de familia en el cual la Virgen sirve de guía ética y da impulso al desenlace de la narrativa; y *Canção de Primavera* (*Canción de primavera*; Cyprien Ségur e Igino Bonfioli, Brasil, 1923), otro melodrama de familia en el cual el sacerdote sirve como intercesor santificado entre un patriarca tirano y sus dos jóvenes hijas.

Tepeyac (1917)

El más importante de estos filmes religiosos, al menos en términos de su impacto en el cine posterior, es *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyo, México, 1917). La película comienza con una joven pareja criolla que ha sido separada por la Primera Guerra Mundial (en lugar de la Revolución mexicana), y que vuelven a estar juntos gracias a la intercesión de la Virgen de Guadalupe. Solo entonces comienza el groso de la película: un largo y didáctico *flashback* sobre la aparición de la Virgen al indígena Juan Diego en 1531 (fig. 1.5). Como ha señalado Paranaguá, la película encapsula muchas de las contradicciones que definirían al cine mexicano durante la época de estudios:

Tepeyac es una especie de escena primitiva del cine mexicano: ahí están la Revolución mexicana puesta entre paréntesis, el matriarcado doméstico como contrapartida del paternalismo institucional, los pobres recompensados por su resignación..., los chiches de la modernidad sin contradicción con la perpetuación de la tradición, la evolución de costumbres



Figura 1.5. La Virgen de Guadalupe (Beatriz de Córdova) se le aparece a Juan Diego (Gabriel Montiel) en *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyo, México, 1917).

sin un cambio en las mentalidades, el cosmopolitanismo mimético al servicio del nacionalismo oficial, las bellas artes cargadas de solemnidad pública opuestas a una cultura popular reducida a adorno privado.¹⁸

Con sus puestas en escena teatrales, edición primitiva y simplicidad narrativa, *Tépeyac* no tuvo grandes consecuencias en términos de la evolución de la forma cinematográfica en América Latina. Sin embargo, este y otros filmes religiosos del cine mudo son muy reveladores a la hora de entender cómo una institución tan tradicional logró cooptar un medio completamente moderno para fines muy conservadores, como la celebración de la familia tradicional y sus valores de raza, género y clase. Esta visión conservadora del mundo florecerá durante la época de los estudios bajo el amparo del Estado y en muchos casos en coordinación con la Iglesia.

Géneros populares

Los géneros más populares durante la segunda mitad del cine mudo fueron la comedia, el musical (con músicos o cantantes en vivo), el drama de acción, la recreación de crímenes (conocidos como posados en Brasil) y sobre todo el melodrama, que ya mostraba señales de convertirse en el meta-género en el que de hecho se convirtió durante el cine de estudio. Independientemente de su género, las películas de entretenimiento popular tendían a ser exploraciones de la vida urbana, tanto de las clases medias como obreras, en el presente y en el pasado reciente. Debido a este énfasis en la vida urbana contemporánea, con su variedad de personajes y estilos de vida, podríamos calificar estas películas como costumbristas; de hecho, comparten con el costumbrismo literario la ideología reformista y un didactismo ávido de enseñar a los espectadores a navegar los nuevos escenarios sociales y urbanos que estaban emergiendo en ese entonces por toda América Latina. A diferencia de las películas religiosas, sin embargo, las pelí-

18 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 46-47.

culas de entretenimiento popular muestran un sentido más complejo de la moralidad, y la pregunta de qué están enseñando no es siempre tan evidente como en los filmes religiosos. Finalmente, comparadas con los *films d'art*, donde los directores tienden a identificarse con los valores e intereses de las oligarquías nacionales, las películas de entretenimiento popular revelan las contradictorias aspiraciones de una burguesía emergente, sobre todo en la ambigüedad con la que representan a los obreros, los inmigrantes y las poblaciones indígenas.

Luego de los documentales, el cine de entretenimiento popular era el más producido en América Latina. Algunos ejemplos de comedia citados con frecuencia son *Don Leandro el inefable* (Lucas Manzano, Venezuela, 1918) y *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, Argentina, 1929); de dramas de acción: *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Huberto Cairo, Argentina, 1915), *El último malón* (Alcides Greca, Argentina, 1916), *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, Chile, 1924), *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, México, 1927) y *Thesouro Perdido* (*Tesoro perdido*; Humberto Mauro, Brasil, 1927); de recreaciones de crímenes: *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, México, 1919) y *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (Carlos Alonso, Uruguay, 1930); y de melodramas: *Perdón, viejita* (José Agustín Ferreyra, Argentina, 1927) y *Sangue Mineiro* (*Sangre minera*; Humberto Mauro, Brasil, 1929). De todas estas, discutiré cinco que han pasado la prueba del tiempo mejor que las demás: *Nobleza gaucha*, *El último malón*, *El automóvil gris*, *Sangue Mineiro* y *Perdón, viejita*.

Nobleza gaucha (1915)

Nobleza gaucha fue el primer largometraje latinoamericano que alcanzó éxito de taquilla fuera de su país de origen,¹⁹ marcando así la

19 Se dice que la película tuvo ganancias de 600.000 pesos con una inversión de 20.000, un porcentaje de beneficio de casi un 3.000%, gracias en parte a ventas fuera de Argentina.

rentabilidad de hacer películas nacionales para un mercado transnacional. Su popularidad se puede atribuir a la hábil incorporación de elementos de la *commedia dell'arte* italiana, del melodrama y de las películas de acción de Hollywood. La película cuenta la historia de un secuestro (por un vulgar terrateniente) y el rescate subsecuente (por un noble gaucho) de una joven doncella del campo (fig. 1.6). Al comienzo el gaucho fracasa en su intento de rescate porque su caballo es muy lento en comparación con el automóvil del terrateniente. El gaucho entonces decide reclutar a su vecino, un inmigrante italiano que aliviana la tensión narrativa por medio de su representación como un patán campesino. Llegados a las puertas de la mansión donde el terrateniente ha encarcelado a la doncella, el inmigrante se retracta y regresa al campo. El gaucho, solo, pero resuelto a liberar el objeto de su deseo, tiene éxito en su segundo intento de rescate. El terrateniente toma represalias acusándolo falsamente de robar ganado, pero en la



Figura 1.6. El gaucho Juan (Julio Scarcella) salva a La Criollita (María Padín) en el *western Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Humberto Cairo, Argentina, 1915).

persecución final a lomo de caballo, el malvado terrateniente muere a manos del intrépido gaucho.²⁰

Dada la centralidad del conflicto entre terrateniente y campesino, y lo enfático del contraste entre la ciudad y el campo, no sorprende que muchos críticos se hayan enfocado en esos dos temas interrelacionados. Pero la película retoma el tema del gaucho, con todo el discurso de civilización versus barbarie asociado a este, en un momento en el cual (1) el conflicto de clase ya no era rural sino urbano, (2) a los inmigrantes europeos pobres se les tachaba de bárbaros y (3) los gauchos sobrevivían como una fuerza social solamente en la imaginación popular. Si tenemos en cuenta estos anacronismos, la interpretación de *Nobleza gaucha* cambia dramáticamente de ser una reivindicación progresista del gaucho en contra de terratenientes tiranos, a una recuperación reaccionaria del nacionalismo criollo del siglo XIX, particularmente evidente en su falta de confianza en los nuevos sectores surgidos de la inmigración, representados en la película por el inmigrante no confiable que abandona al gaucho cuando este más lo necesita.²¹ En sus interpretaciones divergentes, entonces, *Nobleza gaucha* es un buen ejemplo de los impulsos contradictorios de la burguesía criolla en Argentina, dividida entre participar del auge económico generado por una industria de exportación de carne y trigo que beneficiaba principalmente a la élite terrateniente, y el deseo de arrebatarse el poder político a esa élite por medio del Partido Radical encabezado por Hipólito Yrigoyen.²²

20 Timothy Barnard, "Nobleza gaucha", en *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*, 7. Las secuencias en las que el arrendador acusa falsamente al gaucho y la persecución final no aparecen en la copia que consulté. Le debo esta parte a la sinopsis de Barnard.

21 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 43.

22 Hipólito Yrigoyen fue elegido presidente en 1916, un año después de *Nobleza gaucha*. En 1919, los poderosos sindicatos del país convocaron a una huelga para protestar por las alzas de precios y los salarios irrisorios. Yrigoyen y su Partido Radical se aliaron con los conservadores no solo para reprimir las manifestaciones sino todo el movimiento anarquista y sindicalista.

El último malón (1916)

El último malón (Alcides Greca, Argentina, 1916), recién restaurada por el Museo del Cine en Buenos Aires, trató de reproducir el éxito de taquilla de *Nobleza gaucha* por medio de una trama llena de acción que sigue cercanamente los esquemas del *western* de Hollywood: un conflicto central entre indígenas y euro-descendientes, ambientación en la frontera, y el triunfo final de la cultura europea sobre la indígena. Sin embargo, a diferencia de los *westerns*, *El último malón* abre con un documental etnográfico sobre la vida indígena, y termina con un final feliz melodramático para los dos personajes indígenas principales. La película trata sobre el último malón, o levantamiento, de los pueblos indígenas de Argentina, un incidente que tuvo lugar cerca de Santa Fe en 1904. El prólogo de la película, titulado “La civilización y el indio”, comienza con un hombre blanco señalando el lugar de la sublevación en un mapa de Argentina, continúa con tomas de recortes de periódicos de historias del levantamiento y proclama que lo que sigue es una “reconstrucción histórica”. El resto del prólogo, no obstante, es un documental etnográfico sobre la vida contemporánea de los mocovíes que comienza con planos generales de la comunidad y luego presenta en planos medios a cuatro de sus más notables personajes: el viejo cacique Mariano López, su esposa Petrona, su hijo el cacique rebelde Salvador López (el único que posa para la cámara) y el tonto de la tribu, Juan Saldón. El documental continúa con una exploración de costumbres nativas como la pesca, la caza, el cuidado del ganado y las borracheras, una práctica que, según explica un título, “los blancos les enseña[ron]” para dominarlos (fig. 1.7).

De pronto, el filme transforma a Petrona, Mariano López y Salvador López en protagonistas ficticios de un triángulo amoroso: Rosa (interpretada por una actriz blanca maquillada de morena); el cacique viejo, rebautizado como Bernardo López; y su joven hermano rebelde, ahora llamado Jesús Salvador (fig. 1.8). Rosa, quien públicamente ha apoyado los planes de Jesús Salvador de liderar un levantamiento, es obligada por su marido a permanecer cautiva en su propio hogar. Al fallar el levantamiento, Jesús Salvador la libera, y los dos se escapan a



Figura 1.7. *El último malón* (Alcides Greca, Argentina, 1916) como documental etnográfico.



Figura 1.8. *El último malón* como triángulo amoroso ficticio entre el cacique mocoví Mariano López (interpretado por él mismo), Rosa (Rosa Volpe) y el rebelde Jesús Salvador (Salvador López).

las selvas del noreste argentino. La película termina con los dos amantes besándose, seguido de un título que explica cómo aprendieron esta costumbre de los blancos. Este exceso melodramático, en el cual una compleja realidad social y económica es reducida a una narrativa emocional de dos enamorados, puede servir para explicar la popularidad de la película cuando se estrenó; no obstante, subvierte la tesis de la película, elaborada por medio de la introducción etnográfica, de que los mocovíes son las víctimas de la misión civilizadora de los euro-argentinos. Además, el imperativo melodramático que lleva la narrativa hacia un retorno al *statu quo ante* (emparejado con el maniqueísmo inherente en los *westerns* y en el liberalismo eurocéntrico), cancela efectivamente cualquier afirmación del prólogo de ser una representación objetiva y simpatizante de la difícil situación de los mocovíes. A pesar de estas limitaciones, la película es tan innovadora en su incorporación dialéctica de documental y ficción, que Fernando Birri, el reconocido padre del Nuevo Cine Latinoamericano, solía mostrarla en su Escuela de Cine Documental en Santa Fe a finales de la década de 1950.²³

El automóvil gris (1919)

En contraste con la ambivalencia política de *Nobleza gaucha* y *El último malón*, *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, México, 1919) es abiertamente reaccionaria. La película, compuesta de doce episodios, adapta al cine una serie de robos de alto perfil que una pandilla de ladrones vestidos de soldados federales, perpetraron contra la alta sociedad de México en 1915, todo ello a través del formato de la popular serie francesa *Fantômas* (fig. 1.9). En un intento insólito de documentar y a la vez reescribir la historia, en un momento aparece Juan Manuel Cabrera, el detective responsable en la vida real de la captura de la pandilla, en el rol de Pablo González, un general carrancista con ambiciones presidenciales y

23 Timothy Barnard, “*Nobleza gaucha*”, 7.

lazos cercanos al productor de la película. En un giro melodramático, el líder de la pandilla (Higinio Granda, interpretado por el codirector Juan Canals de Homs) y dos de sus cómplices se enamoran de mujeres bellas, posiblemente prostitutas. Al final solo Granda logra escapar. Los otros miembros de la pandilla son sentenciados a muerte, y en el último minuto, Pablo González perdona a cuatro de los diez.²⁴



Figura 1.9. Una pandilla de ladrones, vestidos de soldados federales, en *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs, México, 1919).

Charles Ramírez Berg ha detallado cómo la película culpa al breve régimen de Emiliano Zapata, de comienzos de 1915, por la impuni-

24 Charles Ramírez Berg, “*El automóvil gris* and Mexican Classicism”, en *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*, ed. Chon Noriega (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 7-8.

dad inicial que gozó la pandilla. Por ejemplo, la película ubica la acción en 1915 en lugar de los años de los hechos, responsabiliza a unos ineptos soldados zapatistas del primer escape de la pandilla, y le resta importancia al desastroso régimen carrancista, todo ello para ayudar a pulir la imagen pública del ya declarado candidato presidencial Pablo González.²⁵ Pero la película va más allá, pues también aviva las ansiedades que tenían muchos criollos sobre la Revolución mexicana como un conflicto fuera de control y en contra de sus privilegios de raza y de clase. La película logra avivar estas ansiedades en dos pasos. Paso uno, la película facilita la identificación del espectador con los bandidos porque ellos están en el centro de la trayectoria de la narrativa, y también porque todos son jóvenes y bien parecidos, y se enamoran de mujeres bellas. Paso dos: una vez que casi todos los bandidos son finalmente atrapados y encarcelados, la película cierra con una secuencia documental de los verdaderos bandidos siendo ajusticiados en el paredón. Pero estos bandidos de la vida real no se asemejan en nada a los interpretados por los actores blancos con ropa europea; por el contrario, en el metraje documental, están vestidos como zapatistas mestizos e indígenas, con los pantalones apretados y los sombreros de ala ancha y copa puntiaguda que los identifican. Además, están deshumanizados por la manera en que está encuadrada y editada la ejecución final, para mostrar solo el momento de la muerte desde la perspectiva de un plano general, sin que se vean bien los rostros individuales. Los espectadores son por lo tanto posicionados para ver no a los personajes individualizados con los que habíamos simpatizado, los que robaron por amor y gloria, sino una masa indistinta de cuerpos caídos y sin rostro. El efecto de esta interrumpida identificación es que la actividad revolucionaria de los zapatistas queda subliminalmente equiparada a la actividad criminal de unos simples bandidos, lo que alivia los temores de los criollos de perder sus privilegios y sus propiedades.

Si bien el contexto político de *El automóvil gris* es local, su estética es muy cosmopolita, un buen ejemplo del diálogo triangulado que

25 Ibid., 9.

los cines latinoamericanos han tenido de forma continua con el cine de Hollywood y los cines europeos. Como anota Ramírez Berg, las referencias e influencias de la película incluyen:

(1) la rica tradición de documental mexicano, [que] prosperó por veinte años nutriendo el apetito que tenían los públicos por imágenes de su país; (2) el cine italiano, conocido por su atención a los detalles de época y por la movilidad de la cámara; (3) el cine francés, especialmente... las series de crímenes... con su extenso uso de filmación en locaciones, y sus narrativas de policías y ladrones ágiles; y (4) el paradigma emergente de Hollywood, con sus protagonistas abocados a una meta, narrativas con causas y efectos claros, y reglas de edición, iluminación, y encuadres basados en la psicología de los personajes.²⁶

Ideológicamente, *El automóvil gris* también es importante porque populariza la idea de la Revolución mexicana como un fenómeno necesario pero inútil.²⁷ Esta idea se convertirá en uno de los temas centrales del cine mexicano durante el periodo de cine de estudio; el otro será la santidad de la familia nuclear que ya se anuncia en *Tepeyac*.²⁸

Cualquier discusión de *El automóvil gris*, y del cine mexicano de la época en general, debe considerar el impacto que tuvieron en las producciones nacionales, los estereotipos hollywoodenses de mexicanos y latinoamericanos. En el cine mudo de Hollywood, el estereotipo latino más persistente era el del bandido mexicano. Este estereotipo

26 Ibid., 4.

27 Ramírez Berg señala que *El automóvil gris* “contiene una expresión temprana de temas gemelos —la corrupción de los ideales revolucionarios y el remordimiento que acompaña la pérdida de la única oportunidad que la Revolución tuvo, algo que perseguiría el cine de la nación durante las siete décadas siguientes”. Ibid., 4.

28 Ana M. López argumenta que “dos tendencias melodramáticas básicas se desarrollaron entre 1930 y 1960: los melodramas de familia enfocados en problemas del amor, la sexualidad y la relación con los padres y los melodramas épicos que reconstruían la historia nacional, especialmente los eventos de la Revolución mexicana”. Véase “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”, en *Mediating Two Worlds; Cinematic Encounters in the Americas*, eds. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (London: British Film Institute, 1993), 150.

se volvió vicioso después de la Revolución mexicana, con bandidos que robaban, mataban, se dedicaban al pillaje, violaban, hacían trampa, apostaban y mentían con una intensidad y una brutalidad nunca antes vista.²⁹ En 1922, el gobierno de Álvaro Obregón reaccionó al constante estereotipo negativo de los mexicanos como bandidos, y amenazó con censurar todas las películas de cualquier compañía que perpetuara esa imagen. Hollywood respondió cambiando lugares concretos mexicanos por lugares ficticios como “Costa Roja” o “El Dorado”. Esto no acabó con los estereotipos, y diez años más tarde, el gobierno mexicano del general Plutarco Elías Calles renovó su amenaza, esta vez con el apoyo de varios gobiernos latinoamericanos. La nueva estrategia de censura internacional funcionó, al menos temporalmente, y Hollywood respondió sustituyendo el estereotipo negativo del bandido con otro estereotipo, positivo esta vez: el *latin lover*.³⁰

Por su parte, los cineastas latinoamericanos también se dedicaron a desarrollar sus propios estereotipos positivos. Esta cita de los fundadores de *Cinearte*, la revista de cine en Brasil de mayor tiempo en circulación (1926-1942), ilustra una actitud compartida por muchos cineastas latinoamericanos en la segunda mitad del periodo de cine mudo: “Hacer películas en Brasil debe ser un acto de purificación de nuestra realidad por medio de la selección de cosas que merezcan ser retratadas en la pantalla: nuestro progreso, el trabajo del ingenio mo-

29 Tal como Hollywood representaría a los nativo-americanos como los tipos malos en un sinnúmero de películas del Oeste, a pesar de que eran los colonos los que estaban robando los terrenos indígenas, en el caso de los mexicanos, las representaciones negativas en una industria eurocéntrica como la de Hollywood tuvieron efectos que persisten hasta la actualidad.

30 Ni el bandido ni su versión más baja, “el *greaser*”, desaparecieron de las producciones de Hollywood. En 1934, por ejemplo, en *Viva Villa!* (William Wellman, Jack Conway y Howard Hawks) se representaba al revolucionario mexicano como una mezcla de payaso y *greaser*, mientras que la película *Bordertown* (Archie Mayo, Estados Unidos, 1935) sirvió como advertencia para los latinos en el mundo anglo de ni siquiera intentarlo. Para una discusión detallada de la evolución de los estereotipos latinos en el cine de Hollywood, véase el libro de Allen L. Woll, *The Latin Image in American Film* (Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1980).

derno, nuestra bella gente blanca, nuestra naturaleza”.³¹ Esta misma actitud racista explica el fenómeno de representaciones higienizadas pero igual de superficiales, como por ejemplo el uso de actores blancos con caras pintadas para representar indígenas en *Wara Wara* y en *El último malón*. En el caso de los afrodescendientes, la representación asumió la forma de una ausencia. Como señala Robert Stam, “(m)ientras que los negros eran un presencia frecuente (aunque bastante abusada) en el cine mudo norteamericano, forman un tipo de ‘ausencia estructurante’ dentro del cine silente brasileño, con las excepciones de una adaptación de *La cabaña del Tío Tom* (1910), *Mulato* (Azevedo, 1917) y *A Escrava Isaura* (*La esclava Isaura*, Brasil, 1917)”.³² En otros países latinoamericanos con importantes poblaciones afrodescendientes, como los de la cuenca del Caribe, es más difícil encontrar excepciones a esta “ausencia estructurante”.

A mi entender, la única película del cine mudo que no reprodujo estos estereotipos positivos basados en valores liberales eurocéntricos es *La venganza de Pancho Villa* (Edmundo Padilla, Estados Unidos, 1936). La película es lo que hoy día consideraríamos una producción de metraje encontrado, pues toma y reedita fragmentos de películas estadounidenses como *The Life of General Villa* (*La vida del General Villa*; William Christy Cabanné, 1914) y *Liberty, A Daughter of the U.S.A.* (*Libertad, una hija de los Estados Unidos*; Jacques Jaccard, 1916), que representan a los mexicanos bajo una luz negativa, y las combina con fragmentos del documental mexicano *Historia de la Revolución mexicana* (Julio Lamadrid, 1928) y con secuencias dramáticas de la vida de Pancho Villa recreadas por la familia de Padilla, que residía en El Paso, Texas. El resultado es una representación positiva de Pancho Villa como promotor de la justicia social en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos. La película fue hecha por la familia Padilla para complementar la oferta de películas mexicanas

31 Mario Behrig y Adhémar Gonzaga, citados en Paulo Antonio Paranaguá, “Brésil”, 115.

32 Robert Stam, “Cross-Cultural Dialogisms: Race and Multiculturalism in Brazilian Cinema”, *Mediating Two Worlds*, 177.

y norteamericanas que proyectaban a lo largo de la región fronteriza como parte de su negocio de exhibición itinerante, y se calcula que la vieron más de doce mil espectadores, a veces acompañados por gritos de “¡Viva Villa! ¡Mueran los gringos!”³³

Perdón, viejita (1927)

A finales de la década de 1920, el cine mudo en América Latina presenció un giro importante, de tramas basadas en la acción, como en *Nobleza gaucha* y *El automóvil gris*, a tramas que exploraban el conflicto psicológico, así fuera de forma superficial. Los directores que más impulsaron este giro son José Agustín Ferreyra (1889-1943) y Humberto Mauro (1897-1983). Ferreyra fue por mucho el director más productivo del periodo del cine mudo en América Latina, y uno de los pocos que pudo hacer la transición al cine sonoro después de 1930. Apodado “el Negro”, Ferreyra creció en Constitución, un barrio obrero en Buenos Aires, en un hogar conformado por él, su madre afro-argentina, su itinerante padre euro-argentino y la familia extendida de su madre en las casas vecinas. Este mundo, donde se juntan la necesidad económica con el anhelo, la pasión y el dolor que tan bien expresa el tango, es el que Ferreyra exploró en la mayoría de sus películas, veinticinco de las cuales fueron silentes, dos híbridas y quince con sonido sincrónico. De todas sus películas silentes, *Perdón, viejita* (1927) es la última, y según Jorge Miguel Couselo, su más representativa:

la redimen candor y veracidad. Tiene una total unidad, nada desentona; aunque trazados sin preocupación ni intención de hondura, los personajes destilan autenticidad, afloran en simpatías y antipatías en la contundencia de bondad y villanía. La calle se consustancia con ellos: es su

33 Véase Gregorio C. Rocha, “La venganza de Pancho Villa: A Lost and Found Border Film”, en *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, eds. Alexandra Juhasz y Jesse Lerner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 50-58.

telón de fondo y su clima. En una escenita breve, los frentes uniformes de las casitas del barrio ferroviario de Nueva Pompeya dibujan un paisaje de encantadora humildad, con niños jugando en un segundo plano de la imagen mientras en el primero los mayores hablan de sus problemas.³⁴

Perdón, viejita cuenta la historia de Carlos (Ermete Meliante) y Nora (interpretada por María Turganova, la esposa de Ferreyra entre 1924 y 1931), dos jóvenes rebeldes que deciden enterrar su pasado criminal y empezar una nueva vida juntos con Doña Camila (Florice Vidal), madre de Carlos, y Elena (Stella Maris), su hermana menor. Todo parece ir bien hasta que Elena es seducida por un chulo llamado El Gavilán. El Gavilán le regala un anillo robado, y luego lo usa como evidencia comprometedora contra Nora, quien había logrado que Elena se lo diera para así protegerla del Gavilán. Al final el anillo se presenta como evidencia incriminatoria contra El Gavilán, la inocencia de Nora queda en claro, y todos terminan felices. No obstante, este final feliz es diferente a los finales felices de Hollywood en la medida que prevalece un sentido de precariedad, de vivir en un mundo en el cual la suerte (pero no la tragedia) es efímera. En este y otros filmes de Ferreyra, nos adentramos en el mundo del tango, un mundo donde el melodrama y la tragedia trabajan juntos para “mantener la ilusión de la felicidad, sabiendo que la felicidad es una ilusión”.³⁵ El título del film, de hecho, proviene de una grabación famosa de tango que hizo un grupo que incluía a Carlos Gardel, y su uso aquí anticipa el papel central que la música y la radio tendrían en el desarrollo del cine latinoamericano durante el periodo de estudios. Después de *Perdón, viejita*, Ferreyra viajó por América Latina, Europa y los Estados Unidos para promover sus películas. Regresó sin haber triunfado pero animado por la posibilidad de filmar con sonido sincrónico. En este nuevo entorno, Ferreyra, como muchos de los protagonistas de sus películas, siguió adelante a pesar de las enormes dificultades, impul-

34 Jorge Miguel Cosuelo, *José Agustín Ferreyra, un cine por instinto* (Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2001), 56.

35 *Ibíd.*, 50.

sado por la coyuntura del momento y por la posibilidad de lograr el éxito material que siempre le eludió. Lo que sí logró, sin embargo, fue romper el silencio que la llegada del sonido generó por varios años entre los cineastas argentinos.

Sangue Mineiro (1929)

Nacido en el estado de Minas Gerais, Humberto Mauro dirigió más de noventa películas, incluyendo seis largometrajes silentes (cinco en Cataguases y uno en Río), seis largometrajes con sonido (todos en Río, entre 1933 y 1952), y más de trescientos cortos documentales para el INCE, el Instituto Nacional de Cine Educativo de Brasil, entre 1936 y 1964.³⁶ *Sangue Mineiro*, la más aclamada del ciclo regional de Mauro en Cataguases y entre las mejores películas del cine mudo brasileño, juega con las convenciones narrativas, reemplazando un triángulo amoroso inicial entre un hombre y dos hermanas, por otro triángulo de amor entre una de esas hermanas (Carmen, interpretada por Carmen Santos) y dos primos. Al final, el hombre del primer triángulo escoge a la hija legítima y no a Carmen (que es adoptada y por lo tanto lejos de heredar la fortuna de su padre), mientras que, en el segundo triángulo, Carmen escoge al primo rico de apariencia europea por sobre el mestizo endeudado (fig. 1.10). El cierre melodramático del filme refuerza por tanto las jerarquías sociales de género, clase y raza, sin dar ninguna señal de cambios a las estructuras y valores establecidos.

Dicho esto, la película abre caminos en varias áreas. Primero, capta el esplendor de la naturaleza de la región, no solo como telón de fondo para la acción sino como una presencia telúrica que facilita la expresión de sentimientos negativos, como la lujuria y la envidia, y positivos, como el amor, la redención y el perdón. Segundo, la calidad de la actuación ya no es teatral sino cinemática, en la medida

36 Sheila Schwarzman, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003), 15-16.



Figura 1.10. Carmen (Carmen Santos) se decide por el pretendiente blanco y rico en el melodrama *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, Brasil, 1919).

en que las emociones e intenciones de los personajes se filman en primeros planos que captan los matices de las expresiones faciales. Tercero, la edición es rítmica, intercalando con éxito las secuencias de acción con secuencias más introspectivas. Y finalmente, el trabajo de cámara de Edgar Brasil poetiza el juego de luz y sombra como pocas películas latinoamericanas del cine mudo; sus planos metonímicos de manos, pies y muebles prefiguran su trabajo en *Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931) y *Ganga Bruta* (*Ganga en bruto*; Humberto Mauro, Brasil, 1933), ambas discutidas en el próximo capítulo.

En José Agustín Ferreyra y Humberto Mauro encontramos los intentos más sostenidos de crear un cine popular en América Latina durante el periodo del cine mudo. Su éxito se debe en parte a la maestría con que manejaban el lenguaje y la sintaxis del cine, y en parte a su búsqueda de formas adecuadas para representar problemas sociales y

políticos mediante las convenciones del melodrama y del tango (en el caso de Ferreyra), y mediante la construcción de un *locus amoenus* brasileño, en el caso de Mauro.

El legado del cine mudo

Así como los cineastas latinoamericanos del cine mudo ajustaron sus modos de producción y representación considerando factores locales y globales, los cineastas de América Latina hoy día siguen apropiándose de formas metropolitanas para sus propios fines. Las formas han cambiado, así como los fines de esa apropiación, pero la estrategia en sí bien puede caracterizar toda la producción cultural latinoamericana, no como algo separado u opuesto a la producción metropolitana, sino como una producción que adapta la cultura metropolitana, frecuentemente con fines subversivos. Robert Stam lo resume así:

el discurso cultural en América Latina y el Caribe ha sido fecundo en estéticas neologistas, tanto literarias como cinemáticas: “lo real maravilloso americano” (Carpentier), la “estética del hambre” (Glauber Rocha), el “cine imperfecto” (Julio García Espinosa), “la creativa incapacidad de copiar” (Paulo Emilio Salles Gomes), la “estética de la basura” (Rogério Sganzerla), la estética de la “salamandra” (en oposición al dinosaurio de Hollywood, Paul Leduc), el “terrorismo de la termita” (Guillermo del Toro), la “antropofagia” (los modernistas brasileños), “Tropicalia” (Gilberto Gil y Caetano Veloso), “rasquachismo” (Tomás-Ibarra Frausto), y la estética de la santería (Arturo Lindsay).³⁷

Stam pasa a anotar que “la mayoría de estas estéticas alternativas revalorizan por medio de la inversión lo que previamente ha sido visto como algo negativo, especialmente dentro del discurso colonialista”.³⁸ Claramente, este no es el caso con el cine mudo latinoamericano,

37 Robert Stam, “From Hybridity to the Aesthetics of Garbage”, *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 3, n. 2 (1997): 275.

38 Ibid.

cuya estética criolla eurocéntrica extendió la validación del discurso de la colonialidad al nuevo medio que era el cine. Pero a pesar de estas limitaciones ideológicas, y tras repetidos intentos de transformar su subordinación a los centros dominantes de producción y distribución, el cine mudo latinoamericano logró crear paisajes cinemáticos nacionales recurriendo a (1) modelos locales de producción que eran de naturaleza artesanal, (2) redes de distribución que se enfocaban en audiencias regionales y nacionales a las que no llegaban las industrias cinemáticas globales de Europa y Hollywood, y (3) modos de representación vinculados a las prácticas documentales. La elaboración de la triangulación como estrategia consciente o inconsciente durante el periodo formativo del cine mudo latinoamericano es posiblemente el legado más importante para las subsecuentes prácticas de cine en la región. Esta triangulación también explica el éxito que tuvo un puñado de cineastas en romper con la sensibilidad criolla del cine latinoamericano, al ajustar sus líneas de vista en sintonía con las vanguardias cinemáticas globales. El próximo capítulo se ocupa de esta producción.

CAPÍTULO 2

Cine mudo vanguardista

Un cine a contracorriente

Durante las décadas de 1920 y 1930, surgieron varias vanguardias importantes y bien documentadas en América Latina: el Modernismo brasileño, impulsado en 1922 por la Semana del Arte Moderno de São Paulo; los textos y el arte asociados con la *Revista de Avance* en Cuba; y otras vanguardias artísticas que abarcan desde el ultraísmo y el estridentismo hasta los menos conocidos noísmo y euforismo.¹ En el cine mudo, por su parte, han sobrevivido por lo menos cuatro películas vanguardistas: *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (São Paulo, sinfonía de una metrópolis; Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929), *Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1929), *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-Estados Unidos, 1931) y *Ganga Bruta*

1 Véase Vicky Unruh, *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: University of California Press, 1994); y Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

(Humberto Mauro, Brasil, 1933).² No son muchas, especialmente si se comparan con las miles de películas hechas durante el periodo del cine mudo convencional que les precedió, y después, durante la era de los estudios. Sin embargo, su contribución particular al desarrollo del cine latinoamericano justifica un capítulo aparte.

En contraste con las convenciones narrativas y visuales del cine criollo, estas cuatro películas de vanguardia rompen con la narrativa aristotélica y experimentan con una cinematografía no realista que incluye planos picados y contrapicados, la fragmentación de la imagen proyectada, y hasta tomas hechas con la cámara amarrada a una soga y lanzada al aire. Este tipo de experimentación formal no era nueva en el cine; muchos cineastas de vanguardia en Europa y Norteamérica ya habían experimentado con la narrativa y la cinematografía a comienzos de los años veinte e incluso antes. No obstante, aunque estas influencias metropolitanas ayudan a explicar el fenómeno de una primera vanguardia fílmica en América Latina, no dan cuenta de los aportes originales de estas películas a la evolución del cine en la región y a nivel mundial.

Consideremos por ejemplo la manera en que estas películas representan las máquinas, metáfora por excelencia de la modernidad en ese entonces. Por un lado, *São Paulo* y *Ganga Bruta* representan las máquinas como instrumentos líricos que armonizan con el discurso liberal de una burguesía nacional emergente. Por otro lado, *Límite* y *¡Que viva México!* muestran a las máquinas como herramientas capaces de transformar las estructuras sociales y los valores culturales asociados con el capitalismo periférico. Estas dos representaciones de las máquinas corresponden a dos diferentes temporalidades. En *São Paulo* y *Ganga Bruta*, corresponden a una temporalidad lineal donde el progreso se representa como pequeños cambios cuantitativos que derivarán en un mundo de ordenadas relaciones verticales de poder bajo el mando de una burguesía nacional cuyo máximo ejemplar es el hombre blanco

2 Sabemos de por lo menos dos películas más de vanguardia que se han perdido: *Disparos en el Istmo de Tehuantepec* (Manuel Álvarez Bravo, México, 1935) y *777* (Emilio Amero, México-Estados Unidos, 1929). Es posible que aparezcan otras en el futuro en la medida que se siga recuperando el cine de la época.

y heterosexual. *Límite* y *¡Que viva México!*, por otra parte, manejan temporalidades alternativas donde el progreso se define como grandes saltos cualitativos (en *¡Que viva México!*), o como flujos multidireccionales (en *Límite*), saltos ambos hacia un mundo donde las relaciones sociales son, simultáneamente, horizontales y fluidas. Como veremos, estas representaciones de las máquinas y del tiempo tan radicalmente diferentes apuntan a una pugna sobre la dirección de la modernidad en América Latina, todo ello durante el breve periodo que va desde finales de los años veinte hasta comienzos de los treinta, justo cuando la región transitaba del liberalismo oligárquico al corporativismo estatal, y cuando el socialismo en tanto discurso de la modernidad comenzaba a cobrar peso en la economía política y cultural de la región.

São Paulo, A Sinfonia da Metrópole (1929)

São Paulo, A Sinfonia da Metrópole (Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929) (fig. 2.1) es parte de un subgénero sobre “un día típico” en la gran ciudad, como lo son también *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, Estados Unidos, 1921), *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (*Berlín, sinfonía de una ciudad*; Walter Ruttmann, Alemania, 1927), *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*; Dziga Vertov, Unión Soviética, 1927) y *Rien que les heures* (*Solo las horas*; Alberto Cavalcanti, Francia, 1926). Ideológicamente, estamos ante un grupo variado de películas. A un primer grupo pertenecen películas críticas con el liberalismo político y económico: la película de Cavalcanti critica las desigualdades que el liberalismo económico genera en París, y la película de Vertov representa a Kiev, Moscú y Odesa como centros de una modernidad socialista donde los obreros son dueños de los medios de producción. A un segundo grupo pertenecen *Manhatta* y *Berlín, sinfonía de una ciudad*, pues ambas ofrecen al espectador una visión a la vez tecnológicamente modernizadora y socialmente conservadora de esas respectivas ciudades. *São Paulo* pertenece claramente al segundo grupo, pues la ciudad se nos presenta como el centro industrial y financiero de Brasil, y como uno de los principales núcleos del capitalismo mundial. Esta idea la resume muy



Figura 2.1. Afiche de *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929).

bien una corta secuencia donde la pantalla se fragmenta en cinco partes: en el centro vemos una imagen del horizonte de la ciudad de São Paulo, y alrededor de esta imagen central vemos imágenes icónicas de París, Nueva York, Berlín y Chicago. En este sentido, la película refleja la aspiración de sus directores y su clase social, ávidos de ser considerados como ciudadanos de una nación europeizada (al estar la película vaciada de elementos indígenas y africanos) y liberal (porque invisibiliza el sindicalismo). Muy concretamente, la película celebra cómo la burguesía paulista, visiblemente productiva gracias a nuevas máquinas industriales, es capaz de proporcionar orden y progreso, los dos ideales positivistas que los fundadores de la República incorporaron a la nueva bandera nacional, en 1889.³ Es decir, las máquinas producen bienes como alimentos, ropa y vivienda para el consumo masivo; proveen transporte con tranvías, bicicletas y automóviles; y transmiten información por medio de periódicos y por la radio, todo de forma muy ordenada. Es cierto que hay una corta secuencia donde una mano anónima da limosnas a un mendigo hambriento, y luego un puñado de billetes a un hombre rico de negocios, como si la película estuviera criticando la pobreza generada por el capitalismo a través del mendigo, y la corrupción a través del hombre rico de negocios. Pero dado que la secuencia está representada como un sueño, lo que podría haber sido una crítica mordaz a la corrupción y a la desigualdad social, se torna en un pequeño desvío narrativo incapaz de opacar la enormidad del progreso liberal.

Ganga Bruta (*Ganga en bruto*, 1933)

Ganga Bruta (Humberto Mauro, Brasil, 1933) también representa las máquinas como tropo de la modernidad burguesa, dentro de un mar-

3 El lema completo de Auguste Comte es “L’Amour pour principe, l’Ordre pour base, et le Progrès pour but” (“El amor como principio, el orden como base y el progreso como meta”). La bandera de Brasil tiene un círculo azul con una banda blanca que dice: “Ordem e progresso” (“orden y progreso”).

co narrativo melodramático ambientado en un entorno rural. Marcos (Durval Bellini) es un ingeniero rico que asesina a su esposa (Lu Marival) la noche de bodas porque sospecha que ella le ha sido infiel. Tras ser absuelto bajo una ley que ampara el derecho del hombre a defender su honor, Marcos se marcha de la ciudad y sus intrigas para refugiarse en la tranquilidad del campo. Una vez instalado, supervisa la construcción de una fábrica, visualmente representada como un concierto de líneas y ángulos en contrapunto sinfónico con el sinuoso entorno rural (fig. 2.2). En ese espacio nada común, donde armonizan el paisaje rural, la tecnología moderna y las relaciones sociales burguesas, Marcos conoce a la joven Sonia (Déa Selava), mata accidentalmente al novio de Sonia (Décio Murillo) y se redime, casándose al final con ella.

Glauber Rocha, el *enfant terrible* del Cinema Novo brasileño (véase los capítulos 7 y 8), escribió el análisis más conocido sobre esta película de Mauro:



Figura 2.2. La exuberancia de la flora tropical como metáfora del deseo sexual en *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, Brasil, 1933).

Mauro, en *Ganga Bruta*, realiza una antología que parece captar lo mejor del impresionismo de Renoir, la audacia de Griffith, la fuerza de Eisenstein, el humor de Chaplin, la composición de sombra y luz de Murnau... Expresionista en los primeros cinco minutos (la noche de la boda y del asesinato de la mujer por el marido), [la película] es un documental realista en la segunda secuencia (la libertad del asesino y su paseo en tranvía por las calles); gira al *western* (con la riña en el bar y la pelea general al mejor estilo de John Ford); crece con la misma fuerza del cine clásico ruso (la posesión de la mujer, las connotaciones eróticas freudianas en el montaje metafórico de la fábrica de acero); y, si en la discusión entre el novio de Sonia y el marido criminal, en el primer anticlímax, la evidencia cinematográfica recuerda de nuevo el expresionismo alemán, todo el final está impregnado por un clima de melodramas de aventuras... Mauro, aunque ideológicamente difuso, hace una política desprovista de demagogías.⁴

Es cierto que la película no es demagógica, pero tampoco es ideológicamente difusa, pues toda la trama responde a un conservadurismo social que favorece a la élite del campo (representada por Marcos) por sobre la clase obrera citadina (representada por Décio). Por esta razón, lo que Rocha celebra de la película es una suerte de precedente nacional al tipo de cine heterogéneo que él mismo estaba comenzando a realizar en los años sesenta, y no la ideología conservadora de la película.

Sería entonces más acertado decir que, a pesar de la heterogeneidad formal que vemos en *Ganga Bruta*, la película normaliza la superioridad de las clases privilegiadas de Brasil por medio de un protagonista, Marcos, cuyo fenotipo europeo y valores tradicionales son celebrados y están ligados a su capacidad proteica de adaptarse a circunstancias cambiantes, como lo demuestra su habilidad para evadir cargos por asesinato, el diseño y construcción de una fábrica de acero en medio del campo, y el quedarse con la mujer que desea. El título de la película sustenta esta interpretación pues, tanto en el portugués como en el español, una definición de la palabra *ganga* es la parte no aprovechable de un yacimiento geológico. En esta lectura, el novio de Sonia y la pri-

4 Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (São Paulo: Cosac Naify, 2003), 45-53.

mera esposa de Marcos se asemejan a la ganga en bruto, esa parte inútil y desechable que se amontona en derrubios, para que el mineral valioso (encarnado por Marcos) pueda relucir y mantener su valor en un mundo en rápida transformación. En *Límite* y *¡Que viva México!*, por el contrario, ocurre algo muy diferente, pues ambas critican las ideologías y prácticas asociadas con la heteronormatividad, el androcentrismo y el capitalismo. Al hacerlo, compaginan por primera vez en la historia del cine latinoamericano, la vanguardia artística con la vanguardia política.

¡Que viva México! (1931)

En diciembre de 1930, el director soviético Sergei Eisenstein, en compañía de su asistente Grigori Alexandrov y del fotógrafo Eduard Tissé, llegaron a México para trabajar en *¡Que viva México!*, un proyecto inconcluso conocido sobre todo por el impacto que su fotografía tuvo en el desarrollo de una escuela filmica mexicana, y muy concretamente en la cinematografía de Gabriel Figueroa en los años cuarenta. La innovadora estructura narrativa de *¡Que viva México!*, aunque frecuentemente ignorada, también dejó una marca profunda en el cine posterior, y



Figura 2.3. Montaje dialéctico dentro del plano, “Prólogo”, *¡Que viva México!* (Sergei Einsenstein, México-Estados Unidos, 1931).

en particular durante la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano, gracias a la publicación del guion y la amplia distribución de otros escritos de Eisenstein sobre su experiencia mexicana. Dadas estas influencias, vale la pena considerar *¡Que viva México!* como una película latinoamericana, aunque no haya sido hecha por latinoamericanos.

En su guion, Eisenstein organizó *¡Que viva México!* en cuatro episodios principales —“Sandunga”, “Magüey”, “Fiesta” y “Soldadera”— más un prólogo y un epílogo. El prólogo, según Eisenstein, funciona como un punto de referencia y sin narrativa donde el tiempo es eterno y por lo tanto no forma parte de la historia tal como Marx la entendía (fig. 2.3). En “Sandunga” ya hay una narrativa, pero el tiempo aún es prehistórico. En esta “novela corta”, como Eisenstein llamó las cuatro narrativas centrales de la película, Concepción, una joven proveniente de una sociedad matriarcal en Tehuantepec, debe ahorrar dinero suficiente para la dote. Cuando lo logra, las matriarcas del pueblo se juntan para discutir si aprueban al hombre que Concepción ha escogido como esposo. Con la aprobación vienen las festividades de la boda, y “Sandunga” termina con una imagen de la feliz pareja “satisfecha y con un niño que sonríe” (fig. 2.4).⁵



Figura 2.4. El arquetipo de familia en “Sandunga”, *¡Que viva México!*

5 Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!* [Guion], trad. José Emilio Pacheco y S. Barros Sierra (Ciudad de México: Ediciones Era, 1964), 75.

Para “Magüey”, Eisenstein dispone la acción en las montañas de Hidalgo, en la mayor región productora de pulque en el país. A diferencia del episodio previo, en el cual Concepción vende productos del campo, en “Magüey”, Sebastián y sus amigos solo pueden vender su mano de obra. Muchos años más tarde Eisenstein rememoraría sobre esta premisa decisivamente marxista:

Como respuesta a nuestra tesis de que solo una exacta demostración de la lucha de clases en las haciendas podría explicar y hacer comprensible la revolución contra Porfirio Díaz en 1910, se nos dijo: “Tanto los hacendados como los peones son mexicanos, y no es preciso subrayar el antagonismo entre los distintos grupos de la nación”. Así se nos llevó a mitigar el argumento y aun a suspenderlo cuando se filmaban las más vívidas líneas de la realidad de entonces.⁶

Estos reclamos oficiales, sin embargo, no impidieron que Eisenstein representara la lucha de Sebastián contra los terratenientes como



Figura 2.5. Una *pietà* mexicana en “Magüey”, *¡Que viva México!*

6 Ibid., 45-46.

un conflicto entre clases sociales. De hecho, Eisenstein logró filmar la mayoría de lo que quería filmar para este episodio, incluso un intenso juego de miradas entre el capataz y Sebastián para representar la concientización política de Sebastián, y la famosa secuencia climática en la cual el capataz y sus asistentes galopan repetidamente sobre los cuerpos semienterrados de Sebastián y dos de sus compañeros (fig. 2.5).

El tono de “Fiesta”, el siguiente episodio, es melodramático. Según Eisentein, debía centrarse en la trama triangular de una mujer de clase alta, su esposo y un joven picador (fig. 2.6). La secuencia climática habría de presentar al esposo sorprendiendo a la esposa y al picador en el momento de éxtasis supremo, besándose frente a un enorme crucifijo en lo alto de una montaña aislada. Justo en ese momento, cuando el esposo saca un revólver, “la mujer cae de rodillas y eleva sus plegarias a Nuestro Señor de Chalma. Y sucede el milagro. El amante es convertido... en un altar, sobre el cual aparece Dios. Al vengativo y azorado esposo, no le queda sino arrodillarse y rezar ante el altar”.⁷



Figura 2.6. El exceso barroco como celebración de la vida en “Fiesta”, *¡Que viva México!*

7 Ibid., 45-46.

En el cuarto y último episodio, Eisenstein elabora varias versiones de la historia de Pancha, una soldadera cuyo esposo muere en plena Revolución mexicana y luego es asignada a otro soldado. Como en “Magüey”, el personaje femenino en “Soldadera” es un objeto de intercambio entre hombres. Eisenstein era consciente de la ironía de este intercambio dado el tono adulatorio del episodio para con las soldaderas, y lo justifica así:

Añadamos que la nueva versión no nos parecía constituir una prueba de falta de conciencia política, o prueba de la indiferencia de la mujer mexicana, sino todo lo contrario. Su primer marido pertenecía al ejército de Pancho Villa. El segundo, a los destacamentos de Emiliano Zapata. De hecho, en el intrincado embrollo de la Revolución Mexicana existió un momento en que los guerrilleros de Villa y los de Zapata pelearon entre sí, al tiempo que ambos luchaban contra el gobierno central de Venustiano Carranza. [...] En la versión definitiva del argumento, el desarrollo de Pancha representa al de México, que, pasado de mano en mano, llega gradualmente a la conclusión de que la fuerza



Figura 2.7. Un futuro prometedor para la clase trabajadora, “Epílogo”, *¡Que viva México!*

no reside en la disputa, sino en la unión de todo el pueblo contra los núcleos reaccionarios.⁸

Finalmente, el epílogo es la parte que más entusiasmaba a Eisenstein: una celebración de la Ciudad de México y su cultura popular a finales de los años veinte. Aquí Eisenstein trae a colación muchos de los tipos sociales ya vistos en episodios previos, junto a personajes de clase obrera, y termina con un montaje en el que varios de esos personajes se quitan sus máscaras de esqueleto para revelar otro esqueleto o a una persona viva (fig. 2.9). Por ejemplo, cuando un personaje vestido al estilo de la élite del Porfiriato se quita la máscara, lo que vemos no es una persona de carne y hueso sino otro esqueleto, y la idea que se desprende es que su clase social ya está muerta. Por el contrario, cuando los personajes vestidos con ropa de clase media y de clase obrera se quitan sus máscaras, vemos personas de carne y hueso, sonrientes y seguras de sí mismas. Más sugerente aun es cuando los niños, ya al final de la secuencia, se quitan las máscaras, y lo que vemos son las caras sonrientes de una clase obrera con un brillante porvenir.

En resumen, *¡Que viva México!* narra la historia de México como un conflicto épico que atraviesa por lo menos cuatro siglos, desde los tiempos anteriores a la Conquista, representados en el prólogo y en “Sandunga”, hasta el México de ese entonces representado en el epílogo. Los episodios, sin embargo, no están interconectados ni estéticamente ni por un arco narrativo aristotélico. Al contrario, los episodios son partes disímiles de una meta-narrativa dialéctica en la que cada episodio representa un modo de producción diferente en México, por ejemplo el comunismo primitivo en “Sandunga”, el feudalismo en “Maguey”, y el socialismo en el epílogo.

Para representar esa larga narrativa épica de varios siglos, Eisenstein tuvo en cuenta el modelo diacrónico que D. W. Griffith desarrolló en *Intolerancia* (Estados Unidos, 1916), donde se contraponen diferentes periodos históricos. Sin embargo, Eisenstein terminó rechazando el modelo fílmico de *Intolerancia* por su “filosofía metafísica sobre los

8 Ibid., 51-52.

orígenes eternos del Bien y el Mal”,⁹ tan en contra del materialismo que informaba toda su propia obra filmica y teórica. A nivel formal, Eisenstein pensó que en *Intolerancia*, la “acumulación cuantitativa [es decir, el montaje paralelo] no era suficiente para nosotros: buscábamos y encontrábamos en las yuxtaposiciones más que eso —[buscábamos y encontramos] un salto cualitativo”.¹⁰ Eisenstein más tarde llamaría “montaje ideológico” a este salto cualitativo, que ya puede verse en *Stachka* (*La huelga*; Unión Soviética, 1924), *Oktyabr* (*Octubre*; Unión Soviética, 1927), y en la famosa secuencia del león en *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*; Unión Soviética, 1925). Sin embargo, fue en México donde Eisenstein logró por primera vez llevar la idea y la práctica del montaje ideológico a una meta-narrativa histórica y dialéctica, donde las oposiciones ya no son solo entre episodios que comparten un mismo telón de fondo histórico, como sucede en *La huelga*, *Octubre* y *Potemkin*, sino entre episodios ambientados en diferentes periodos históricos.

Eisenstein murió antes de que los rollos de las películas fueran finalmente enviados a Moscú en 1972. Por esta razón, debo señalar que el resto de este análisis se basa en dos fuentes primarias: la edición del metraje que Grigori Alexandrov hizo en 1979, y la versión en español del guión que se publicó en México en 1964.¹¹ En la versión de Alexandrov, el prólogo, el epílogo, “Sandunga” y “Maguey” reflejan de cerca lo que Eisenstein delineó en su guion. “Fiesta”, no obstante, aparece antes de “Maguey”, y carece la trama principal de un triángulo amoroso porque nunca pudieron filmar esa escena. Finalmente, en lugar del también inconcluso episodio “Soldadera”, el mismo Alexandrov aparece en pantalla para explicar la trama del episodio y dar cuenta de por qué no fue filmado. A pesar de las diferencias, la versión de Alexandrov logra transmitir la conceptualización de Eisenstein

9 Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga (Ciudad de México: Siglo XXI, 1986), 215.

10 *Ibíd.*, 219-20.

11 Grigory Alexandrov, ed., *¡Que viva México!* (New York: Kino, 2001) y Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!* [Guion].

de la película como una meta-narrativa dialéctica en tres partes, pues aunque hay cuatro episodios centrales, Eisenstein concibió “Fiesta” y “Magüey” “íntimamente ligados por su color y su carácter”,¹² con lo que seguramente quería decir que ambas son tramas melodramáticas de amor y venganza ambientadas antes de la Revolución. Las tres partes resultantes (“Sandunga”, “Fiesta/Magüey” y “Soldadera”) son, según Eisenstein, “los tres pasos históricos de la concepción de la vida: desde la sumisión biológica a la muerte [en el prólogo], hasta la superación social de su principio por el poder inmortal de la colectividad del pueblo [en el epílogo]” (fig. 2.8).¹³ Es decir, el prólogo funciona como una abstracción de la muerte, la imagen congelada del niño sonriente al final del epílogo funciona como una abstracción de la vida, y los varios episodios narrativos reinterpretan la historia mexicana como una sucesión dialéctica de diferentes periodos, cada uno identificado con un modo dominante de producción.

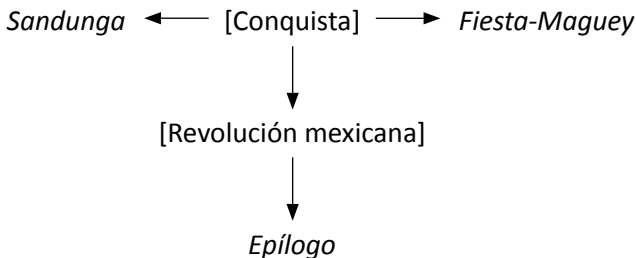


Figura 2.8. Estructura dialéctica en *¡Que viva México!*

Visto de este modo, *¡Que viva México!* interpreta la historia económica de México como un largo proceso que:

1. Comienza con una tesis inicial en “Sandunga”, cuyo modelo de producción orientado al simple sustento Marx llamó comunismo.

12 Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!* [Guion], 54.

13 Ibid., 53-54.

2. Continúa con una antítesis en los episodios “Fiesta” y “Maguey”, correspondientes respectivamente a los periodos de la Colonia y la República liberal (a grandes rasgos, del siglo xv al xix). A lo largo de estos cuatro siglos el comunalismo primitivo anterior se va transformando en un sistema económico que mezcla diferentes modos de producción, entre ellos el capitalismo, el feudalismo y la esclavitud.
3. Finalmente, *¡Que viva México!* muestra el presente post-revolucionario como una síntesis donde las relaciones basadas en la explotación han dado paso a relaciones basadas en la solidaridad, la libertad y el control de los medios de producción por parte de los obreros. En resumen, una síntesis que no es el fin de la historia ni de la dialéctica, sino una modernidad socialista idealizada, una modernidad donde ya no existen las clases sociales, y donde todavía no son visibles los conflictos ni las contradicciones que inevitablemente habrán de surgir desde dentro de esa nueva sociedad.

Todos estos episodios están conectados, como es de esperarse en una narrativa marxista, por momentos de violencia transformadora.



Figura 2.9. Ascetismo franciscano como adoración de la muerte, *¡Que viva México!*

Entre la tesis y la antítesis, hay una representación corta de la Conquista, seguida de la construcción de un nuevo orden social (fig. 2.9); mientras que entre la antítesis y la síntesis, el momento de violencia transformativa es el episodio no filmado de “Soldadera”, que correspondería a la Revolución mexicana.

Eisenstein venía explorando la idea de una meta-narrativa dialéctica desde antes de su llegada a México, como parte de un intento de adaptar al cine *El Capital* de Marx y en particular sus ideas sobre el materialismo histórico. En una carta fechada el 17 de marzo de 1928, unos tres años antes de llegar a México, escribe al respecto:

En el marco del “materialismo histórico” aplicado a nuestro tiempo (en *El Capital*), es necesario hallar los equivalentes modernos a los momentos de rupturas de épocas pasadas. Por ejemplo, el tema de los oficios y de los tejedores destructores de maquinaria hay que mostrarlo a través de la oposición: el tranvía eléctrico de Shangai junto a los miles de *coolies* privados de pan que se acuestan en los railes para morir.¹⁴

A medida que Eisenstein y su equipo buscaban locaciones para el rodaje a comienzos de 1931 —a veces en compañía de artistas mexicanos como Diego Rivera y Gabriel Figueroa, o de representantes del gobierno— se fue dando cuenta de que los diferentes modos de producción descritos en *El Capital* coexistían en México: desde una economía de subsistencia en Tehuantepec, hasta el feudalismo de las plantaciones de maguey en Hidalgo, e inclusive la economía industrial de la ciudad de México.¹⁵ México, podríamos decir, le regaló ejemplos vivos de los diferentes modos de producción a los que se refiere Marx, e inmediatamente se dio a la tarea de figurar una manera de representarlos diacrónicamente y conectarlos con momentos históricos decisivos. Desde esta perspectiva, *¡Que viva México!* es el más ambicioso intento de adaptar la obra magna de Marx al medio fílmico.

14 Sergei Eisenstein, “Cómo rodar *El Capital*”, *Mientras Tanto* 112 (2009): 95-118, <<http://mientrastanto.org/sites/default/files/mt112.pdf>>.

15 Véase Sergei Eisenstein, “Primer bosquejo de *¡Que viva México!*”, en *El sentido del cine*, trad. Norah Lacoste (Ciudad de México: Siglo XXI, 1994), 183-85.

Junto a *El Capital*, otra fuente importante es el famoso mural *La historia de México*, que Diego Rivera pintó en el Palacio Nacional entre 1928 y 1936, justo cuando el cineasta estuvo en México. Eisenstein prácticamente adopta la interpretación que hace el mural de la historia de México como una epopeya de al menos cinco siglos. En el mural, es decir, un panel lateral sirve de prólogo e idealiza a la sociedad azteca antes de la llegada de los españoles; otro panel lateral funciona como epílogo y se ocupa del México contemporáneo; y el panel central, el más amplio del mural, está reservado a todo el periodo intermedio, desde la Conquista hasta la Revolución.

En un reporte de avances que Eisenstein envió al gobierno de México en agosto de 1931, reconoció de modo explícito esta influencia, explicando que estaba trabajando en una “sinfonía cinematográfica, [una] sinfonía que parte del punto de vista de la composición y arreglo comparable [al] de los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional. Como esas pinturas, nuestra película mostrará la evolución política de México desde la antigüedad al presente, cuando emerge como un país progresista, moderno, de libertad y oportunidades”.¹⁶

No obstante las muchas similitudes, hay una importante diferencia en sus respectivas representaciones de la historia. *México hoy y mañana*, la tercera parte del mural de Diego Rivera, denuncia de forma abierta el autoritarismo de los gobiernos post-revolucionarios. Una escena del mural muestra a la policía estatal equipada con máscaras de gas, golpeando y disparando a obreros huelguistas, y en el fondo se ven tanques cuyas marcas van cambiando de cruces a esvásticas. Por debajo de esta escena, otros soldados sin rostro apuntan a unos campesinos indígenas con un estandarte que los anuncia como “Comunidades agrarias”. Y a la derecha, cuelgan los cuerpos ahorcados de dos rebeldes, una práctica ampliamente utilizada por el régimen de Plutarco Elías Calles contra los disidentes políticos y contra los cristeros. En contraste, el epílogo de Eisenstein representa a la clase obrera libre de cualquier opresión del Estado y en control total de su destino, al punto que las máquinas,

16 Citado en Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* (Ciudad de México: Editorial Trillas, 1987), 106-7.

como por ejemplo la noria en el fondo, les sirven de entretenimiento. A pesar de este final tan feliz para las clases obreras, Eisenstein no era tan ingenuo como para pensar que la situación en México en 1932, al final de la violencia de Estado que Calles desató durante la Cristiada de 1926-1929, coincidía con la síntesis representada en el epílogo del filme, o para pensar que el desarrollo dialéctico de la historia había llegado a su término en México. En su guion, de hecho, Eisenstein condicionó este optimismo, reconociendo claramente la distancia entre la síntesis propuesta en el epílogo y el autoritarismo burocrático que ya cundía en México cuando él visitó el país para rodar la película en 1930 y 1931. En la versión definitiva de la película, escribe,

la ‘apoteosis’ del epílogo, ciertamente no intentaba reiterar, de esa manera, el triunfo del ‘progreso’ ni el ‘paraíso’ de la industrialización. Sabemos muy bien que cuando comienza la expansión de los países burgueses, las formas primitivas patriarcales de explotación se transforman en formas de trabajo más avanzadas [...] Y que el principio social que da vida, que es afirmación, tendrá que seguir combatiendo durante mucho tiempo a las fuerzas del oscurantismo, la reacción y la muerte, antes que se realice el ideal de los que sufren bajo la bota de los explotadores.¹⁷

La denuncia implícita que hace Eisenstein del régimen autoritario de Calles también se transmite en la película por medio del uso de una estética neobarroca, con la cual los elementos y los episodios contrastados no se cancelan, sino que se complementan. De forma análoga, el marxismo de la película y su religiosidad se complementan y constituyen de hecho un marxismo heterodoxo, pues la película rechaza la síntesis fácil según la cual se justificaría la derrota de la Cristiada, y en cambio sugiere una comprensión más compleja de las Guerras Cristeras como parte de una Revolución mexicana definida en términos más amplios que los de clase social. Por ejemplo, “Maguey” privilegia claramente el derrocamiento del opresor por parte del oprimido, y en este sentido es un posicionamiento marxista bastante

17 Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!* [Guion], 55-56.

ortodoxo frente a la historia mexicana. Simbólicamente, sin embargo, el episodio desarrolla un argumento paralelo y espiritual a favor del derrocamiento del opresor por medio de Sebastián, un personaje que comparte con su santo no solo el nombre y una afinidad física, sino su afición por la lucha, pues san Sebastián es el patrono de los soldados. Esto no equivale a decir que la película representa de forma positiva a la Iglesia Católica; las imágenes de monjes franciscanos sosteniendo calaveras son una imputación clara al rol histórico que la Iglesia ha desempeñado en la opresión de comunidades indígenas en México. Más bien, la película defiende el tipo de cristiandad popular encarnada por Sebastián, que lucha por el derecho de la gente a expresar sus aspiraciones y creencias, sin intervención, y sin censura ni opresión externa, incluyendo la del Estado.

“Al destino le resultó conveniente”, escribió Eisenstein en 1931, “que yo me sumergiera muy profundamente —con toda mi cabeza— en el estudio de la dialéctica de los alrededores de México Central... Fue precisamente ahí, en esas circunstancias, que yo... experimenté la dinámica básica de su principio (dialéctico) del devenir”.¹⁸ Estas palabras, que sin contexto podrían parecer crípticas, hacen evidente que Eisenstein entendía la Guerra Cristera, recién terminada en el centro de México, como una rebelión legítima contra un Estado autoritario y monológico. No solo eso, sino que también dan la clave para interpretar *¡Que viva México!* como un proyecto cuya producción inconclusa y reconstrucciones parciales paradójicamente sustentan la más alta aspiración que tenía Eisenstein de crear un nuevo tipo de arte revolucionario: un arte de lo inconcluso, un arte del devenir.

Límite (1929)

Mário Peixoto (1908-1992) fue el heredero único de una gran fortuna basada en cultivos de café (por el lado materno) y de azúcar (por el

18 Sergei Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, trad. H. Marshall (New York: Cambridge University Press, 1987), 378.

lado paterno). En su juventud, Peixoto estudió en Inglaterra y viajó a París, donde se familiarizó con el cine soviético, el expresionismo alemán, el cine impresionista francés y otras manifestaciones de la vanguardia europea. Al regresar al Brasil, él y un grupo de amigos establecieron el Club Chaplin como un espacio para discutir y promover el cine. Como parte de ese esfuerzo, el club también publicó un periódico titulado *O Fan* entre 1928 y 1930. Fue durante ese periodo que Peixoto concibió y filmó *Límite* (Brasil, 1929), una película con una belleza sinigual que se estrenó en Río de Janeiro en 1931 pero que nunca encontró un distribuidor. No obstante, durante las siguientes tres décadas, la película fue proyectada a grupos selectos, hasta que la película en sí empezó a deteriorarse y Plínio Süsekind Rocha, fundador del Club Chaplin, junto con su estudiante, Saulo Pereira de Mello, iniciaron una restauración que les tomó gran parte de los años sesenta y setenta. Una segunda restauración y primera digitalización salió al mercado en 2011, acompañada del reconocimiento unánime de la crítica internacional.



Figura 2.10. Las esposas como metáfora del matrimonio de la Mujer 1 (Olga Breno) en *Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1929).

Límite comienza con una serie de tomas enigmáticas: aves de rapiña en un farallón, una mujer enmarcada por brazos esposados, un primer plano de las esposas, un primerísimo plano de los ojos de la mujer, y finalmente un mar que brilla (fig. 2.10). La próxima secuencia es igualmente enigmática: tres personajes adultos —Mujer 1 (Olga Breno), Mujer 2 (Taciana Rei) y Hombre 1 (Raul Shnoor)— en un pequeño bote en el medio del mar. No hay agua ni comida, y en esta tensa atmósfera, uno por uno narra en *flashback* la historia de cómo llegaron hasta allí. La Mujer 1, por ejemplo, logra salir de una prisión, pero poco después se ve atrapada por un trabajo menor y mal remunerado; la Mujer 2, tras abandonar a un marido alcohólico, se encuentra a la deriva; y el Hombre 1, tras comprometerse con una mujer para casarse, se da cuenta de que no la quiere. Poco después de que el Hombre 1 termina de narrar su historia, se lanza al mar y se ahoga. La película termina con una tormenta y una última secuencia que muestra varias tomas de la Mujer 1 agarrándose de un pedazo de madera flotante, yuxtapuestas con tomas de la secuencia inicial: su cara enmarcada por las esposas, el mar brillante, y las aves de rapiña en el farallón.

A primera vista *Límite* parece ser, como escribió Glauber Rocha, “una película de imágenes, sin preocupaciones sociales... una película hecha sobre el principio del arte por el arte”. Efectivamente, en la película se representan personajes con gestos, fisonomías y ansiedades propias de la burguesía euro-brasileña, filmadas en la tradición del impresionismo francés de películas como *La roue* (*La rueda*; Abel Gance, Francia, 1922) y *La souriante Madame Beudet* (*La sonriente Madame Beudet*; Germaine Dulac, Francia, 1922). Pero esto no significa que la película carezca de preocupaciones sociales o que sea un simple objeto de arte por el arte. Por el contrario: con la posible excepción de *¡Que viva México!*, *Límite* es la única película latinoamericana del cine mudo que cuestiona valores y estructuras sociales propios de la burguesía, a través de un sugerente análisis de los tres pilares del liberalismo patriarcal: el capitalismo, el androcentrismo y la heteronormatividad.

En el *flashback* que corresponde a la Mujer 1, por ejemplo, Peixoto lanza una crítica mordaz al matrimonio y al capitalismo. El *flashback*

comienza con la mujer saliendo de una pequeña prisión que parece una casa, lo que subraya la conexión entre matrimonio, domesticidad y encarcelamiento. Tras salir de la prisión, la mujer deambula por el campo, y finalmente emigra en tren a una ciudad donde encuentra trabajo como costurera. Pero esta libertad de movimiento dura muy poco, pues en ese trabajo se ve encerrada en otro tipo de confinamiento: no social, como el matrimonio, ni legal, como durante su encarcelamiento, sino más bien económico, por tratarse de un trabajo mal remunerado que además la enajena de otros seres humanos y del producto de su trabajo.

El *flashback* de la Mujer 2 desarrolla una crítica del matrimonio tradicional como una forma de prisión, y el tercer y último *flashback* amplía esta crítica para incluir también la heteronormatividad, en un enigmático encuentro en un cementerio entre el Hombre 1 y un personaje representado por Mário Peixoto. El encuentro está cargado de homoerotismo: el juego del anillo con el dedo, la fuerza emotiva con que Peixoto agarra al Hombre 1 por la cola de su traje, las connotaciones fálicas del cigarrillo y la boquilla de madera, y la intensidad con



Figura 2.11. Mário Peixoto y el Hombre 1 (Raul Schnoor) en un encuentro homoerótico en *Límite*.

que ambos se miran (fig. 2.11). Tras este breve encuentro, comienza una larga secuencia donde el Hombre 1 busca frenéticamente a Peixoto, y donde los dobles sentidos homoeróticos del encuentro cristalizan en una imagen del Hombre 1 como prisionero de sus valores burgueses en cuanto a su sexualidad se refiere.¹⁹

La crítica radical de *Límite* a la heteronormatividad, el matrimonio y el capitalismo se apoya en un tratamiento igualmente radical del espacio y el tiempo basado en imágenes-tiempo.

Según Gilles Deleuze, las imágenes-tiempo

son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, e un ir y venir, vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que se debe hacer. Pero ha ganado en videncia lo que había perdido en acción o reacción: VE, hasta tal extremo que ahora el problema del espectador es ‘¿qué es lo que hay para ver en la imagen’ (y no ya ‘¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?’).²⁰

Una de las características formales de la imagen-tiempo es la elaboración de un trabajo de cámara que desliga la perspectiva de la cámara, de lo que ocurre en la narrativa y de lo que ven los personajes. Bien lograda, la imagen-tiempo plasma una representación más directa del tiempo, pues el tiempo ya no depende de lo que los personajes ven, hacen o sienten. Para Deleuze, la imagen-tiempo es producto de “visiones insólitas de la cámara (la alternancia de diferentes objetivos, el *zoom*, los ángulos extraordinarios, los movimientos anormales, las detenciones)”,²¹ precisamente el tipo de cinematografía que Edgar Brasil desarrolló para *Límite*. De hecho, *Límite* abunda, no en versiones precursoras de las imágenes-tiempo (que según Deleuze, aparecen

19 Véase Bruce Williams, “Straight from Brazil? National and Sexual Disavowal in Mário Peixoto’s *Límite*”, *Luso-Brazilian Review* 38, n. 1 (2001): 31-40.

20 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós Comunicación, 1987), 361.

21 *Ibid.*, 200.

después de la Segunda Guerra Mundial), sino en ejemplos altamente elaborados de imágenes-tiempo del viento y el agua como metáforas de identidades sociales fluidas dentro de un tiempo y un espacio también fluidos.

Una de las imágenes-tiempo más insólitas ocurre en el *flashback* de la Mujer 2, en torno a una fuente de agua en la plaza del pueblo pesquero donde vive. Al comienzo la cámara está frente a la fuente, mirando en dirección del surtidor de agua, y de repente se mueve hacia este. La toma, inusual de por sí, se repite tres veces más, y luego cinco veces más, como si la imagen fuera tan importante que mereciera una interpretación metafórica. Parecería que el tiempo, al igual que el agua, puede fluir no solo hacia delante sino hacia atrás, como el movimiento de la cámara hacia el surtidor, o inclusive en múltiples direcciones, como cuando al final de la secuencia la cámara, colgada de una soga, graba los techos del pueblo, libre al fin de las trayectorias narrativas y perspectivas convencionales de los personajes.

Al sugerir que el tiempo puede fluir en múltiples direcciones, y en un ritmo basado en la repetición y la variación, *Límite* construye una temporalidad radicalmente diferente a las temporalidades teleológicas y unidireccionales de los proyectos hegemónicos de la modernidad. En concreto, la película desarrolla un sugerente contrapunteo entre elementos estáticos y en movimiento: agua estancada versus agua que corre, pelo peinado versus pelo revuelto, plantas inmóviles versus plantas que se mueven en el viento. Tal es la fuerza de este contrapunteo, que pareciera que las trayectorias narrativas de los personajes transcurren entre los lapsos de estos elementos no-narrativos, y no al revés.

El mismo Mário Peixoto es quien mejor ha teorizado esta rítmica y sincopada temporalidad, en un artículo que firmó bajo el alias “Sergei Eisenstein”:

[*Límite*] es un largometraje minuciosamente construido, con tomas mayores rodeadas por otras menores, como sistemas planetarios intermedios según la temporalidad intrínseca regente. Y ese todo, para mantenerse en pie, para generar la atmósfera que se quiere, emancipando el lenguaje visual, se encadena, se completa, con una precisión lúcida y

minuciosa de un poeta meticuloso o del mecánico de las inconcebibles ruedas dentadas de relojería, que hace que todas las partes funcionen juntas... La totalidad de la película es un dolor luminoso que se desdobra rítmicamente en imágenes de rara precisión e ingenio... Y entonces se descubre en el objeto una belleza y una fuerza que no residen solamente en el plano de lo humano. [Se descubre] que las cosas pueden tener —o llegar a tener— una existencia propia y real, fuera del pensamiento humano. En *Límite*, es una imagen aumentada, impuesta de repente, la que inicia este proceso tan particular.²²

Según interpreto la cita, lo que Peixoto llama “tomas mayores” equivale a las imágenes-tiempo de Deleuze. Estas “tomas mayores” a su vez giran alrededor de “tomas menores” equivalentes a las imágenes-movimiento deleuzianas. Dada esta inversión de elementos



Figura 2.12. Semillas de una flor de diente de león en *flashback* de la Mujer 2 en *Límite*.

22 Mário Peixoto, “Um filme da América do Sul”, en *Mário Peixoto: Escritos sobre Cinema*, ed. Saulo Pereira de Mello (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000), 88-93.

narrativos y no-narrativos, la única forma en que los espectadores pueden realmente ver sin prejuicios las imágenes ante sus ojos, es desprendiéndose de la idea de que una imagen anclada a una narrativa tiene más importancia que una imagen desligada de trayectorias narrativas.

Esta inusual inversión de elementos narrativos y no-narrativos la entrevemos por primera vez durante el *flashback* de la Mujer 1: mientras deambula por el campo, la cámara se separa de ella y comienza a registrar el entorno rural desde una perspectiva independiente de la de la mujer. La idea se repite en el *flashback* de la Mujer 2, en un inesperado primerísimo plano de un diente de león (fig. 2.12). La selección de esta planta no es casual, pues a partir de este momento, la cámara comienza a moverse más y más como las semillas del diente de león al ser liberadas por el viento: más y más en sintonía con los ritmos sincopados del viento y el agua, y menos atada a los ritmos repetitivos y fosilizados de las rutinas mentales y físicas de los personajes.

El tiempo rítmico y el espacio fragmentado en *Límite* vinculan la película al neobarroco latinoamericano, en tanto ambos disponen fragmentos espaciales y temporales en nuevas configuraciones marcadas por la tensión propia de opuestos que se complementan.²³ Como hemos visto, *Límite* construye este tiempo-espacio neobarroco a través de un contrapunteo entre el flujo libre y rítmico de la cámara que no está condicionada por prejuicios sociales y culturales por un lado, y las vidas limitadas de los tres personajes, atrapados todos en un barco que funciona como una metáfora del estancamiento que sufren porque se han dejado sujetar por los valores burgueses y tres de sus manifestaciones concretas: el matrimonio tradicional, la heteronormatividad, y el trabajo asalariado. Tanto es así que en *Límite*, el sentido surge de la tensión entre la rítmica y pulsante libertad de la cámara, el viento

23 Véase Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup, "Baroque, New World, Neobaroque: Categories and Concepts", en *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest* (Durham: Duke University Press, 2010), 12.

y el agua, por una parte; y por otra parte, la monótona, repetitiva y rutinaria existencia de los personajes. La película no resuelve esta tensión. Más bien, nos extiende una invitación a ir más allá de nuestros propios límites, a dejar atrás la estabilidad fosilizada del ‘ser’, y asumir en su lugar la dinámica inestabilidad del ‘devenir’. He ahí el mensaje radical de la película: que la estabilidad binaria, el tiempo lineal y el espacio continuo que sustentan la cosmovisión burguesa, también condicionan formas de pensar y de actuar que limitan el pleno desarrollo humano. Una alternativa más productiva sería entonces vivir en sintonía con una naturaleza —tanto humana como no-humana— cuyo espacio es rizomático, cuyo tiempo es rítmico, y cuya epistemología es relacional.²⁴

Un momento de vanguardia

Aunque *Límite*, *Ganga Bruta*, *São Paulo* y *¡Que viva México!* no constituyen un movimiento, sí constituyen lo que Marjorie Perloff ha llamado un momento de vanguardia:

Mi sensación es que ni el movimiento futurista italiano ni el ruso pudieron, tal y como se desarrollaron, estar a la altura del *momento* futurista. Surgidas en lo que entonces eran estados-naciones jóvenes en la periferia de la cultura europea, las vanguardias italiana y rusa cultivaron lo nuevo con más intensidad que en los centros de la cultura europea. El futurismo, observa Pontus Hultén, jamás pudo echar raíces en los centros de cultura burguesa. En países como Italia y Rusia, sin embargo, el contraste entre lo viejo y lo nuevo era lo suficientemente grande como para generar una estética del exceso, la violencia y la revolución.²⁵

24 Para una discusión del tiempo rizomático, véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 3-25.

25 Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), xxii-xxiii.

Esta comprensión de los momentos de vanguardia periféricos como más radicales que los movimientos de vanguardia de los centros de producción hace posible rescatar las películas de la primera vanguardia del cine latinoamericano de los márgenes de la historia del cine mundial; hace posible, en otras palabras, que nos acerquemos a estas cuatro películas como expresiones locales de una vanguardia global que de por sí superaba los límites convencionales entre centro y periferia.

PARTE II

CINE DE ESTUDIO

CAPÍTULO 3

La transición al cine sonoro

La caída de la bolsa de Wall Street en 1929 precipitó en América Latina el colapso del crecimiento económico basado en exportaciones de materias primas que tanto benefició al liberalismo oligárquico, e inauguró un nuevo periodo de economías mixtas bajo Estados corporativistas populistas. Lentamente al principio, pero con fuerza en las décadas de 1940 y 1950, los nuevos Estados corporativistas implementaron políticas de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) que aceleraron la urbanización de América Latina. En este contexto, el cine de la región hizo la transición no solo del cine mudo al sonoro, sino también de modos artesanales a modos industriales de producción centrados ahora en estudios y orientados a la creciente población urbana.

Los estudios de cine en América Latina

Desde una perspectiva económica, los estudios de cine en América Latina funcionaron como los estudios menores de Hollywood dedicados a hacer películas de serie B: dependientes de las grandes compañías para la distribución de sus películas, se enfocaron en crear un

producto para el público de bajos ingresos. Ciertamente el público latinoamericano era heterogéneo, pero su perfil era tal que, al centrarse en los sectores más pobres, los estudios lograron que el cine en América Latina se convirtiera por primera vez en una empresa sostenible. Cuatro estudios —Lumitón, Argentina Sono Films, CLASA y Churubusco— conformaron el nivel superior de una pirámide tripartita de estudios latinoamericanos. Un nivel medio lo constituían aquellos estudios que duraron poco tiempo o cuya producción fue bastante más baja que la de los cuatro grandes. Y en el nivel más bajo quedaron aquellos estudios que no pudieron producir más que un puñado de películas antes de quedar en la bancarrota. La tabla 3.1 es un listado de los estudios de los dos primeros niveles, por país y en forma cronológica, con el número aproximado de largometrajes que cada uno produjo.¹ La figura 3.1, por su parte, es un gráfico que resume la

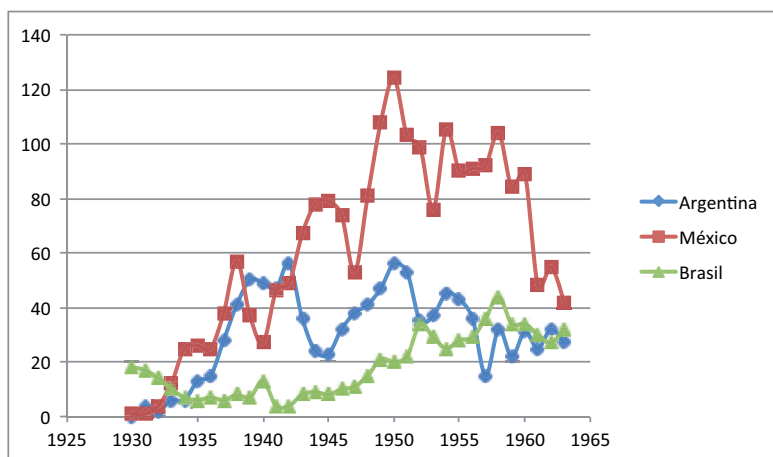


Figura 3.1. Producción de largometrajes en México, Argentina y Brasil, 1930-1962.

1 Fuentes: Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 99-105; y Tomás Pérez Turrent, "The Studios", en *Mexican Cinema*, ed. Paulo Antonio Paranaguá, trad. Ana M. López (London: BFI, 1995), 133-44.

producción de largometrajes entre 1930 y 1962 en México, Brasil y Argentina, los tres principales países productores.²

Estudio	Años	# de largometrajes
<i>Argentina:</i>		
Argentina Sono Films	1933-1977	240
Lumitón	1932-1952	180
Estudios San Miguel Inn	1937-1957	35
Artistas Argentinos Asociados	1941-1958	29
Aires Cinematográfica Argentina	1958-1989	90
<i>Brasil:</i>		
Cinédia	1930-1970	50
Brazil Vita Filmes	1933-1958	17
Atlântida	1943-1962	62
Vera Cruz	1950-1954	18
Maristela	1950-1958	14
<i>Chile:</i>		
Chile Films	1944-1949	10
<i>México</i> (las figuras no son fiables por la frecuente consolidación de estudios):		—
Nacional Productora	1932-1936	—
México Films	1933-1947	—
CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.)	1934-1957	—
Estudios Azteca	1937-1958	—
Churubusco	1945-hoy	—
Estudios San Ángel Inn	1949-1968	—
<i>Perú:</i>		
Amauta Films	1937-1940	14
<i>Venezuela:</i>		
Bolívar Films	1949-1953	8

Tabla 3.1. Los principales estudios de cine en América Latina.

2 De Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development* (Norwood: ABLEX Publishing Corporation, 1984), 116-17.

A rasgos generales, el cine de estudio en América Latina se desarrolló en 4 fases:

1. *Transición al cine sonoro, comienzos de la década de 1930.* El cine de estudio y el corporativismo estaban ambos en una fase embrionaria, y puesto que las tecnologías de sonido requerían grandes cantidades de inversión de capital justo cuando el colapso de Wall Street había sumido las economías de América Latina en una depresión económica, el número de películas, todavía artesanales, era muy bajo.
2. *Primer cine de estudio, 1936-1942.* Los modos de producción se fueron haciendo más industriales, la intervención del Estado en la producción de cine aumentó, y las películas empezaron a mostrar los valores del corporativismo, pero todavía como obligaciones morales limitadas a nivel individual. Las películas privilegian historias de amor entre individuos de diferentes clases sociales, con villanos malvados que se tornan nobles gracias a campesinos o trabajadores aún más nobles que encarnan una posición populista de la cultura popular como sinónimo de la cultura nacional. Durante estos años formativos de industrialización, los estudios argentinos sostuvieron cantidad, calidad y diversidad en la producción, mientras que en México una burbuja “ranchera” generada por el éxito de *Allá en el Rancho Grande* en 1936 explotó en 1938. El liderazgo argentino parecía seguro hasta que los Estados Unidos, como parte de una amplia estrategia panamericana que consistió en presionar a los países latinoamericanos a unirse al esfuerzo de los países aliados durante la Segunda Guerra Mundial, castigó la neutralidad de Argentina prohibiendo las exportaciones de película virgen a ese país, y premió la alianza de México con generosas ayudas técnicas y financieras para su cine.
3. *Esplendor del cine de estudio, 1943-1950.* Tras la intervención de los Estados Unidos, los estudios mexicanos expandieron la producción de películas y su distribución en toda la región, mientras que la industria fílmica argentina gozó de una recuperación parcial durante la segunda mitad de la década de 1940, gracias a fuertes medidas proteccionistas. A lo largo de esta fase, el Estado corporativista entró en pantalla mediante personajes que representaban

sus instituciones como una fuerza mediadora entre actores sociales con intereses en conflicto.

4. *Crisis del cine de estudio, años 50*. Los estudios viven un paulatino periodo de decadencia durante el cual los públicos locales fueron abandonando un producto que se había vuelto formulaico y predecible, mientras que Estados Unidos reafirma la hegemonía que le había cedido parcialmente a México durante la guerra. A nivel ideológico, las películas evidencian el desmoronamiento del pacto de cooperación entre el Estado corporativista, el capital y los sindicatos.

Este capítulo cubre la primera fase; el capítulo 4 (“El nacimiento y expansión de una industria”), las fases dos y tres; y el capítulo 5 (“Crisis y ocaso del cine de estudio”), la última fase.

El cine latinoamericano de estudio como versión vernácula del estilo internacional de Hollywood

Desde 1915 aproximadamente, los estudios de cine de Hollywood habían venido desarrollando un estilo de cine altamente refinado, que hacia 1920 se convirtió en el estándar “clásico” y en modelo para el cine de estudio producido en todo el mundo. En cuanto a las tomas, este estilo clásico se caracterizó por el uso de recursos cinematográficos como la iluminación a tres puntos y encuadres centrados para crear la ilusión de un espacio continuo. Con respecto a las secuencias y conjunto de secuencias, el estilo se definió por el uso del llamado montaje clásico o narrativo para reforzar la ilusión de un tiempo y un espacio continuos y establecer conexiones causales entre los diferentes eventos narrados. Por último, el montaje clásico siempre está al servicio de narrativas con arcos aristotélicos claramente definidos y con personajes cuyas motivaciones son más psicológicas que sociales.³ Por su alcance

3 David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), 3-7.

global, Santos Zunzunegui ha llamado a este estilo una *lingua franca* cinematográfica, análoga a la *lingua franca* del estilo internacional en la arquitectura, en la medida que los dos estilos ofrecen a quienes lo utilizan, “un modelo básico sobre el que se impostaban multitud de particularidades”.⁴ Miriam Hansen argumenta algo similar al llamar el estilo de Hollywood un “modernismo vernáculo”, y a la producción de cine en Shanghái de los años veinte y treinta “una marca diferente de modernismo vernáculo... que evolucionó en relación compleja con modelos americanos...[y que] tomaba y transformaba tradiciones locales tanto modernistas como populares del teatro, la literatura, el arte gráfico y la cultura impresa”.⁵ A partir de estas definiciones de Hansen y Zunzunegui, podemos precisar que gran parte del cine producido en la época en ciudades como Shanghái, Tokio, El Cairo, Bombay, París, Roma, Berlín, Ciudad de México y Buenos Aires, eran productos vernáculos del estilo internacional de Hollywood adaptados a los gustos locales.

Concretamente, los estudios de cine latinoamericanos adaptaron el estilo internacional de Hollywood incorporando arquetipos y formas narrativas ya presentes en el teatro, la música y la literatura populares. Del teatro popular, sobre todo del género chico, el cine de estudio en América Latina tomó directamente elementos de las revistas de variedades y los sainetes; mientras que la música popular entró al cine mediante la radio, un medio que proveyó al cine sonoro de muchas estrellas ya conocidas para que actuaran en películas que al principio eran poco más que canciones filmadas. Esta práctica evolucionó rápidamente hacia películas cuyas narrativas eran interrumpidas por canciones que seguían siendo la mayor atracción. De hecho, hacia finales de la década de 1930, el cine y la radio se habían fusionado en una sola industria del entretenimiento, como lo evidencia la prensa especializada que se ocupaba de los dos medios simultáneamente:

4 Santos Zunzunegui, *El extraño viaje: el celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana Ante el cine español* (Valencia: Ediciones Episteme, 1999), 55-56.

5 Miriam Hansen, “Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism”, *Film Quarterly* 54, n. 1 (2000): 13.

Sintonía (Buenos Aires, 1933-1956), *Vea* (Ciudad de México 1934-1946), *Cine Radio Actualidad* (Montevideo, 1936-1968), *Cine-Radio Jornal* (Río de Janeiro, 1938-1943), *Lente* (La Habana, 1938), *Radiolandia* (Ciudad de México, 1938-1958) y *Radiomanía* (Santiago de Chile, 1943-1970).⁶ Por último, de la literatura popular, y en particular de las novelas sentimentales folletinescas, el cine de estudio adoptó fórmulas tales como una estructura episódica, llena de giros y vueltas poco probables, personajes psicológicamente unidimensionales, soluciones lacrimosas pero éticas a situaciones tensas y a la vez desprovistas de sutileza moral, y la exploración salaz de problemas sexuales afrontados por mujeres indefensas en una sociedad traicionera que se modernizaba rápidamente. *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, Argentina, 1938), por ejemplo, adaptó *Stella Dallas* (King Vidor, Estados Unidos, 1937) incorporando tres influencias locales —la radio, el teatro popular y las novelas folletinescas— en un producto con altos valores de producción diseñado para atraer a un público de mayores ingresos que ya estaba acostumbrado a los modos de representación de Hollywood. Como veremos en el próximo capítulo, la adaptación que hizo Saslavsky del melodrama de Hollywood a los gustos locales, resultó ser tan exitosa con el público latinoamericano, que los dramas sentimentales que se enfocan en los problemas de las mujeres en una sociedad peligrosa, definirían el cine latinoamericano de los años cuarenta y cincuenta.

En términos de producción, el cine latinoamericano de estudio fue también una versión vernácula de Hollywood. Como anota Silvia Oroz, “la política [económica] de los estudios [latinoamericanos] siguió el mismo modelo adoptado por la economía norteamericana: producción estandarizada. Por tanto, el ‘sistema de géneros’ y el *star system* son una consecuencia económica lógica del *studio system*. Los géneros eran una forma adoptada para diferenciar los productos y racionalizar el proceso productivo en función de la especialización. Así,

6 Paulo Antonio Paranaguá, “América Latina busca su imagen”, en *Historia general del cine*, vol. 10, eds. Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (Madrid: Cátedra, 1996), 234.

había directores de western, musicales, etc., y producciones de clase A o B”.⁷ Dicho sistema de producción estaba claramente diseñado para bajar los costos, aunque en última instancia, era la venta de taquillas la que generaba ganancias. Esto significó que los estudios latinoamericanos tuvieron que alinear los valores representados en sus productos estandarizados con los valores de sus dos públicos principales: los Estados corporativistas (y sus censores), y las masas urbanas, que tenían sus propias maneras de ejercer la censura social. La censura, ya fuera legal o auto impuesta, es una de las principales razones que explica por qué el cine latinoamericano de estudio está poblado de arquetipos patriarcales, pues esos arquetipos responden a valores corporativistas fuertemente arraigados en la sociedad y en el aparato estatal.

Las películas “hispanas” y la consolidación del estilo internacional de Hollywood

Las llamadas películas “hispanas” jugaron un papel central en la adaptación del estilo internacional de Hollywood a los gustos latinoamericanos.⁸ Se trataba de producciones hechas en español por los estudios de Hollywood para públicos hispanoparlantes en Estados Unidos, América Latina y España. Más de un centenar de estas películas se filmaron entre 1930 y 1939, por estudios grandes y pequeños, en respuesta al temor, no justificado, de que los públicos que hablaban español no iban a querer o poder leer los subtítulos de las películas hechas en inglés. El caso más famoso de estos estudios fue el que Paramount construyó en Joinville, Francia, para hacer películas en español, en

7 Silvia Oroz, *Melodrama: O Cinema de Lágrimas a América Latina* (Rio de Janeiro: Funarte, 1999), 53.

8 Véase Lisa Jarvinen, *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out of Hollywood's Shadow, 1929-1939* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2012), que discute no solo las “películas hispanas” sino además otras estrategias como el doblaje y los subtítulos, procesos que emergieron más o menos de forma simultánea en Hollywood, México, España y Argentina como respuesta a la llegada del cine sonoro.

francés, alemán y otros idiomas europeos. El primer largometraje de Carlos Gardel se hizo allí y, como otros musicales de la época, aprovechó al máximo una ya existente y poderosa industria musical impulsada por la radio y la venta de discos.

El día que me quieras (1935)

Todas las películas de Gardel fueron producciones “hispanas”, pero lo eran excepcionalmente porque a diferencia de la mayoría de las películas “hispanas”, que no tuvieron mucho éxito entre el público latinoamericano, las de Gardel fueron populares en toda América Latina, ayudaron a cristalizar una naciente identidad popular pan-latinoamericana y culturalmente eran más argentinas que hollywoodenses. *El día que me quieras* (John Reinhardt, Estados Unidos, 1935), por ejemplo, fue producida por la Paramount y filmada en Nueva York con un equipo técnico, un elenco y una historia mayormente argentinos. La historia, escrita por el famoso letrista de tangos Alfredo Le Pera, es inconfundiblemente corporativista. Gardel hace de Julio



Figura 3.2. Marga (Rosita Moreno) y Julio (Carlos Gardel) en el melodrama musical “hispano” *El día que me quieras* (John Reinhardt, Estados Unidos, 1935).

Argüelles, un aspirante a cantante de tango e hijo de un financista rico que quiere casarlo con la hija de un importante socio de negocios para poder hacerse con el control del sector productor de trigo del país. Sin embargo, Julio está enamorado de Marga (Rosita Moreno), una artista musical de la clase obrera, y para poder casarse con ella, Julio se ve obligado a romper relaciones con su padre (fig. 3.2).

Pasados algunos años, Julio y Marga tienen una hija, Margarita. Marga está gravemente enferma, pero como Julio sigue desempleado (una referencia tácita a la Gran Depresión), Marga sale a buscar empleo, lo que complica su salud. Al ver que su padre no responde a sus llamadas, Julio irrumpe en su casa y roba un dinero para el tratamiento médico de Marga, pero al regresar a su hogar encuentra que ella ya ha muerto. Desconsolado, Julio se va del país con Margarita y se convierte en un famoso cantante de tango, hasta que un día recibe un telegrama que le anuncia que su padre ha muerto y le ha dejado su fortuna. En el barco de vuelta a Buenos Aires, Margarita y su novio anuncian su compromiso. El padre del novio, quien considera que Margarita está por debajo de su clase social, se opone, pero tan pronto se entera de que Julio ha heredado una fortuna, cambia de actitud y le da la bendición a la pareja. Aquí tenemos, de forma esquemática, las fórmulas narrativas que se irán repitiendo durante las siguientes dos décadas: capitalistas egoístas transformados por la generosidad de los obreros, mujeres como objetos de intercambio entre hombres de clases sociales diferentes, y desenlaces narrativos que celebran la unidad y la reconciliación para el beneficio del bien común. La premisa básica de la película, que un heredero acaudalado se convierte en un cantante de tango de clase obrera, subraya la importancia de la cultura popular en este ideario de unidad nacional y de reconciliación entre clases sociales.

El hecho de que una película culturalmente argentina pudiera batir récords de taquilla en América Latina y en España comprobó que había un público ávido de ver películas en español, con estrellas conocidas de la radio, y que mostraran la especificidad de las culturas y los valores nacionales en lugar de una cultura hispana genérica que las películas “hispanas” habían confeccionado mediante un forzado sincretismo de acentos, locaciones y prácticas culturales. En cualquier caso, Hollywood pronto se dio cuenta que subtitular sus propias produc-

ciones en español era más rentable y más llamativo para los públicos latinoamericanos que hacer películas en español o doblarlas al español o al portugués, y hacia 1933 la mayoría de los estudios de Hollywood ya habían abandonado o reducido drásticamente la producción de películas “hispanas”. En consecuencia, la mayoría de los actores, directores y técnicos que habían trabajado en esas películas regresaron a sus respectivos países y empezaron a incorporar los métodos que habían aprendido a las producciones locales. En el proceso, ayudaron a reducir el aura de inaccesibilidad que tenía Hollywood y a validar el estilo internacional de Hollywood como una alternativa viable.⁹

Alternativas al estilo internacional de Hollywood

Si bien la mayoría de los estudios latinoamericanos buscaron adaptar el estilo internacional de Hollywood a los gustos locales, el panorama cinematográfico a comienzos de los años treinta seguía siendo fluido y heterogéneo, y de hecho, algunas películas apostaron por una estrategia de diferenciación respecto a las producciones de Hollywood.

Los tres berretines (1933)

Los tres berretines (Enrique T. Susini, Argentina, 1933), por ejemplo, se sirve de los valores consumistas de Hollywood para burlarse de un cliente que insiste en comprar un modelo de calentador promocionado en una revista de cine. Sus bajos valores de producción (un remanente del trabajo pionero del director en la temprana radio), la alejan del estilo internacional de Hollywood. La película cuenta la historia de tres hermanos —un arquitecto desempleado, un aspirante a compositor de tango, y un talentoso jugador de fútbol— cuyas fortunas mejoran gracias al éxito del jugador de fútbol, una carrera que el padre consideraba la menos respetable de las tres (fig. 3.3). *Los tres*

9 Paulo Antonio Paranaguá, “América Latina busca su imagen”, 217-19.



Figura 3.3. Eusebio (Luis Sandrini) sueña despierto que se convertirá en un compositor de tango en la comedia *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, Argentina, 1933).

berretines fue el primer éxito comercial de Lumitón y lanzó la carrera de Luis Sandrini, un hábil comediante que se convertiría en la estrella internacional más grande de Argentina, junto a Libertad Lamarque.

La mujer del puerto (1934)

En México, *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, México, 1934) también pone la heterogeneidad formal al servicio de un melodrama de familia, pero con un final trágico (fig. 3.4). La primera parte de la película se centra en cómo Rosario (Andrea Palma), una joven de provincia, se entrega a su novio para luego enterarse de que él mantiene una relación con otra mujer. Destrozada por esa infidelidad y por la muerte de su propio padre, Rosario se marcha a Veracruz. En la se-



Figura 3.4. Antonio (Domingo Soler) y Rosario (Andrea Palma) antes de enterarse de que son hermanos en el melodrama *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, México, 1934).

cuencia más famosa de la película, Rosario, vestida e iluminada a la Marlene Dietrich, se recuesta contra un poste, fumando un cigarrillo mientras que Lina Boytler canta “vendes placer a los hombres que vienen del mar”. Uno de esos hombres, un marinero argentino llamado Antonio Venegas (Domingo Soler), protege a Rosario de otro marinero que la asedia. Antonio y Rosario parecen enamorarse y pasan la noche juntos, pero una vez se enteran de que son medio hermanos que no se conocían, ella se lanza al mar y muere.

Arcady Boytler era un cineasta ruso que había trabajado con Constantin Stanislavsky y Vsevolod Meyerhold en el teatro, y con Sergei Eisenstein en *¡Que viva México!* (México-Estados Unidos, 1931). *La mujer del puerto* hace gala de este trayecto cosmopolita mediante referencias visuales a *Zemlya* (*Tierra*; Alexander Dovzhenko, Unión Soviética, 1930), en una de las primeras secuencias de Rosario con su

primer novio frente un campo de trigo movido por el viento; al epílogo de *¡Que viva México!*, cuando en la procesión del funeral del padre de Rosario un grupo de festejantes se quitan las máscaras del Día de los Muertos; a *Der blaue Engel* (*El ángel azul*; Joseph von Sternberg, Alemania 1930), en la secuencia donde Rosario está encuadrada e iluminada como Dietrich mientras suena la canción sobre las mujeres que venden placer; y a *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*; Robert Wiene, Alemania, 1920), en la secuencia donde Antonio sigue a Rosario a su cuarto en el hostal. Sin embargo, estas citas visuales no funcionan como intertextos de los proyectos políticos asociados con el expresionismo alemán, el realismo socialista soviético o el montaje intelectual de Eisenstein. En cambio, responden a una estrategia de diferenciación estética respecto al cine de Hollywood, a la vez que siguen la fórmula melodramática de mujeres perdidas en un mundo traicionero. Algo similar ocurre con *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, México, 1934), una película cuyo uso de formas experimentales (en este caso el expresionismo) está al servicio de una misoginia que culpa a la mujer de perturbar la amistad idílica de los monjes. Tanto en *La mujer del puerto* como en *Dos monjes*, la experimentación se limita a lo visual, mientras que sus narrativas prolongan el conservadurismo patriarcal que los cineastas mexicanos venían impulsando desde *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1917) y la primera versión de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918).

Redes (1935)

Redes (Paul Strand, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, México, 1935), por su parte, destaca por la fotografía de Strand (claramente inspirada en los encuadres de tipos sociales en *¡Que viva México!*) y por una banda sonora de Silvestre Revueltas que Aaron Copland elogió por su “sentimiento de abundancia y vitalidad” (fig. 3.5).¹⁰ No obstan-

10 Aaron Copland, “Mexican Composer”, *The New York Times*, 9 de mayo de 1937, <<http://www.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-mexican.html>>.



Figura 3.5. Tipos sociales en *Redes* (Paul Strand, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, México, 1935).

re, la película construye un paisaje social rural muy simplificado e idealizado, pues representa los conflictos de pescadores pobres mediante las fórmulas maniqueas del realismo socialista, es decir, con personajes colectivos que se rebelan en contra de un explotador malvado. Es una simplificación y una idealización que Gabriel Figueroa, Emilio “El Indio” Fernández y otros transformarían años después en una escuela indigenista de tendencia ya no socialista, sino más bien corporativista.

La trilogía de la Revolución mexicana de Fernando de Fuentes

El caso más importante de la heterogeneidad del primer cine sonoro es una trilogía de Fernando de Fuentes que desmitifica tres diferentes facciones dentro de la Revolución mexicana: el huertismo en *El prisionero 13* (1933), el carrancismo en *El compadre Mendoza* (1933) y el

villismo en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). De Fuentes comenzó su carrera como director asistente de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), y a partir del musical *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936) ayudaría a definir, junto a Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, las fórmulas de los musicales y los melodramas del cine mexicano de estudio de los años cuarenta.

En su trilogía de la Revolución, no obstante, hay pocas fórmulas narrativas o visuales. En cambio, desarrolla un estilo altamente individualizado, con reminiscencias de John Ford —ritmo medido, planos estáticos medios y largos, diálogos concisos, filmación en locaciones— para contar historias que critican el faccionalismo destructivo de la Revolución en un momento histórico en el que esta división estaba siendo reemplazada por las medidas centralizadoras de varios presidentes. El gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), en particular, encaminó esa centralización hacia el corporativismo: facilitó la fundación de dos importantes sindicatos, uno para campesinos (la Confederación Nacional Campesina, o CNC), y uno para trabajadores industriales (la Confederación de Trabajadores de México, o CTC); reorganizó su propio partido político según criterios corporativistas mediante “sectores” dedicados a campesinos, trabajadores, militares y micro-empresas urbanas; cesó las hostilidades con la Iglesia Católica y reconoció su rol como un actor social legítimo; y nacionalizó los ferrocarriles y el petróleo bajo una ley de 1936 que permitió al Estado expropiar tierras y otras propiedades para el bien común. Este es el contexto de producción de la trilogía. Cada película a su manera deja muy claro que Fernando de Fuentes (al igual que Cárdenas), rechazaba rotundamente el faccionalismo que había arruinado gran parte del país durante la tumultuosa década de 1910, cuando está ambientada la acción. Como veremos, de Fuentes ofrece, en lugar de ese faccionalismo, una visión idealizada de México bajo la tutela de un Estado benevolente.

El Prisionero 13 (1933)

El Prisionero 13 se centra en la historia de Julián Carrasco (Alfredo del Diestro), un oficial cruel y alcohólico del ejército de Victoriano

Huerta, posiblemente el presidente mexicano menos popular de todos los tiempos (1913-1914). En la película, Carrasco acepta un soborno para perdonar la vida de un conspirador, y en su lugar ordena fusilar a un prisionero al azar, que resulta ser su propio hijo. La madre del nuevo condenado a muerte, quien había abandonado a Carrasco cuando su hijo era apenas un bebé porque la golpeaba, logra advertirle a su exmarido sobre la tragedia que está por ocurrir, pero Carrasco llega demasiado tarde para detener la ejecución. En un final añadido, Carrasco despierta y se da cuenta de que todo ha sido una pesadilla, pero para los espectadores de ese entonces, las referencias a la presidencia de Huerta debieron haber sido muy claras. Como apunta John Mraz, “en la narrativa visual, la presencia ubicua de la botella y la bala de cañón sobre el escritorio de Carrasco [eran] una alusión constante al alcohol y el militarismo como las estructuras definitorias de su existencia”¹¹ (fig. 3.6).



Figura 3.6. Una botella de alcohol y una bala de artillería sirven de símbolos para representar el alcoholismo y el militarismo de Victoriano Huerta en el melodrama social *El prisionero 13* (Fernando de Fuentes, México, 1933).

11 John Mraz, “La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes”, en *El cine mexicano a través de la crítica*, eds. Gustavo García y David R. Maciel (Ciudad de Mé-

El compadre Mendoza (1933)

La acción en *El compadre Mendoza*, la segunda película de la trilogía, comienza durante la presidencia de Victoriano Huerta y termina durante la presidencia de Venustiano Carranza (1917-1920). La película se centra en las decisiones económicas y políticas que debe tomar Rosalío Mendoza (Alfredo del Diestro), un terrateniente oportunista que cambia de filiación política con la misma facilidad con que cambia los retratos de los líderes revolucionarios que cuelgan en el comedor de su casa. Los personajes principales son Mendoza; Dolores (Carmen Guerrero), su bella esposa, mucho más joven que él; y Felipe Nieto (Antonio R. Frausto), un joven general zapatista a quien Mendoza recibe con los brazos abiertos cuando los zapatistas llegan al pueblo (fig. 3.7). El día de la boda de Mendoza y Dolores, Felipe Nieto impide que sus colegas zapatistas, tras descubrir que Mendoza no es zapatista, lo ejecuten. Con el tiempo, Dolores y Felipe se hacen buenos amigos, y cuando Dolores queda embarazada, Nieto acepta gustosamente la invitación de ser el padrino del niño (de ahí el título “compadre”). Sin embargo, de Fuentes no estaba interesado en finales felices:

Creemos al público latino suficientemente culto y preparado para soportar toda la crueldad y dureza de la realidad. Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tal que el desenlace fuera feliz como acostumbamos a verlo en las películas americanas; pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser fiel reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darle perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood.¹²

Efectivamente, *El compadre Mendoza* termina de forma trágica. Mendoza, cansado de la inestabilidad política, decide mudarse a la Ciudad de México en cuanto venda la cosecha anual. Pero el tren que

xico: UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001), 84.

12 Fernando de Fuentes, citado en John Mraz, “La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes”, 88.



Figura 3.7. La burguesa Dolores (Carmen Guerrero) y el zapatista Felipe Nieto (Antonio R. Fausto) se enamoran en el melodrama social *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, México, 1933).

transporta la cosecha es interceptado e incendiado, y Mendoza acepta una lucrativa oferta de un representante del gobierno de Carranza para matar a Felipe Nieto: una referencia inequívoca a la oferta, en la vida real, de la recompensa que Carranza ofreció por matar a Zapata y de paso neutralizar la única oposición real a sus intentos de reinstalar el liberalismo como la ideología dominante del país. La muerte de Zapata por supuesto no llevó al liberalismo, pero en la película, el asesinato del zapatista Felipe Nieto deja muy mal parados a los hueristas y a los carrancistas como facciones liberales más interesadas en el poder que en mejorar las condiciones de la mayoría de los mexicanos, cosa que sí buscaban Nieto y sus seguidores.

¡Vámonos con Pancho Villa! (1935)

En *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la última película de la trilogía, de Fuentes dirige su ojo crítico a Pancho Villa (magistralmente interpre-

tado por Domingo Soler), el caudillo más famoso de la Revolución. La historia se centra en “Los Leones de San Pablo”, seis hombres que se enlistan en el ejército de Villa cuando lo ven llegar en tren y distribuir maíz a los necesitados (fig. 3.8). La lealtad del grupo, sin embargo, es a Villa, no a ningún programa social o político claramente definido. A medida que van muriendo los Leones, cada muerte tiene menos sentido que la anterior, y el sinsentido llega a su punto más bajo en un juego de ruleta rusa donde uno de los pocos Leones sobrevivientes se dispara deliberadamente para demostrar que no tenía miedo de participar, como alguien lo había sugerido. Más tarde, Villa le ordena a Tiburcio (Antonio Fausto), el líder de los Leones, matar a su amigo Miguel Ángel (Ramón Vallarino) porque sufre de tuberculosis y puede contagiar al resto de la tropa. Tiburcio cumple la orden, pero abandona el ejército de Villa para siempre, desencantado con la cobardía y el egoísmo de Villa.

El tema común de la trilogía es el destino fatal de hombres razonables pero sin poder (el hijo de Carrasco en *El prisionero 13*, Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*, y los Leones de San Pablo en *¡Vámonos*



Figura 3.8. Pancho Villa (Domingo Soler) distribuye maíz en la tragedia social *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, México, 1935).

con Pancho Villa!), a manos de caudillos egoístas y sedientos de poder. La trilogía parece sugerir que la solución a este problema es un Estado fuerte y benevolente, con instituciones correspondientemente fuertes y benevolentes, que puedan aprovechar la energía generada por la Revolución y redirigirla de modo productivo hacia la coordinación pacífica y productiva de los diferentes actores sociales que componen la gran familia mexicana. Desde esta perspectiva, la trilogía de Fernando de Fuentes y su próxima película, *Allá en el Rancho Grande* (discutida en el próximo capítulo), pueden entenderse como el trabajo de un intelectual del Estado: por una parte, la trilogía desmitifica a los caudillos que obstruyen el cambio hacia el corporativismo de Estado; y por otra, *Allá en el Rancho Grande* ofrece una nueva mitología nacional con claros valores corporativistas, donde diferentes actores sociales que normalmente están enfrentados (el terrateniente y el campesino; el capital y la mano de obra) trabajan juntos para el bien común.

CAPÍTULO 4

Nacimiento y expansión de una industria

El comienzo musical de una industria

El éxito sin precedentes de tres musicales en 1936 —*Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México), *Ayúdame a vivir* (José Agustín Ferreyra, Argentina) y *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, Brasil)— convenció a suficientes inversionistas locales que los cines nacionales estaban listos para la industrialización. En consecuencia, el número de estudios aumentó en Brasil, México y Argentina, mientras que países medianos como Venezuela, Perú, Chile y Cuba estrenaron sus primeros estudios de cine. Parte del éxito de estos tres musicales se debe a que siguieron la exitosa estrategia que Paramount ya había establecido con *El día que me quieras* (John Reinhardt, Estados Unidos, 1935), de incorporar un artista que era popular en la radio o en las revistas de variedades. *Alô Alô Carnaval*, por ejemplo, es prácticamente un documental sobre el *making* de uno de estos *shows* de variedades, y cobra importancia adicional porque dio un nuevo ímpetu a las *chan-chadas*, comedias ligeras que sostuvieron la industria de cine brasileño

hasta muy entrada la década del 1980. *Ayúdame a vivir* no es una película de trascendencia, pero es importante porque inauguró la carrera fílmica de la argentina Libertad Lamarque, la mayor estrella femenina de la época en su país. La siguiente película que hizo Lamarque, *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937), es mucho más interesante, pues incorpora diálogos y números musicales que fluyen entre sí como si eso fuera lo más natural del mundo, y además representa la sensualidad femenina de una forma positiva casi nunca vista en el cine del periodo.¹ Al igual que *El día que me quieras*, *Besos brujos* se centra en el amor entre personas de diferentes clases sociales, esta vez entre Marga (Lamarque), una cantante de tango de extracción popular, y Alberto (Floren Delbene), un rico hombre de negocios que debe sobrepasar la oposición de su familia a la boda con Marga, y luego rescatar a Marga de las garras de Sebastián (Carlos Perelli), un tosco terrateniente que la secuestra. Al final, Sebastián entrega voluntariamente a Marga, y ese intercambio exitoso entre Sebastián y Alberto bien podría interpretarse como el ideal corporativista de conciliación entre diferentes sectores o regiones de la nación, como ocurre en este caso entre un hombre del campo y otro de la ciudad.

Allá en el Rancho Grande (1936)

A diferencia de *Ayúdame a vivir* y *Alô Alô Carnaval*, *Allá en el Rancho Grande* ha resistido la prueba del tiempo gracias a la magistral dirección de Fernando de Fuentes, un gran elenco, un guion bien estructurado, la esmerada fotografía de Gabriel Figueroa y una canción que hasta el día de hoy sigue siendo popular en América Latina (fig. 4.1). La película rompió todos los récords de taquilla, logró más de treinta imitaciones en unos pocos años y se acumularon las versiones hasta ya entrada la década de 1940, como por

1 César Maranghello, “Besos Brujos”, en *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, eds. Alberto Elena y María Díaz López (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 47.



Figura 4.1. José Francisco (Tito Guízar) interpreta la canción que da título a *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936).

ejemplo la colombiana *Allá en el Trapiche* (Roberto Saa Silva, Colombia, 1943).

Allá en el Rancho Grande cuenta la historia de amor de José Francisco (Tito Guízar) y Cruz (Esther Fernández), dos campesinos que viven en Rancho Grande, una hacienda idealizada cuyo bondadoso propietario, Don Felipe (René Cardona), trata con consideración y respeto a sus fieles trabajadores. Emprendedor y afable, José Francisco asciende a caporal de la hacienda, y solo le falta dinero para poder casarse con Cruz. Una noche —cuando casi todo el personal está en una hacienda vecina apoyando a José Francisco en una carrera de caballos que podría restaurar la posición social del Rancho Grande (perdido en la carrera del año anterior), y que además le permitiría asegurar el capital para la boda— Doña Ángela, la casera y encargada de la inocente joven Cruz, se la lleva a Don Felipe para que ejerza su *droit du seigneur* a cambio de unos pocos pesos. Cruz se desmaya del susto y musita el nombre de José Francisco; en ese momento Don Felipe se retracta, le pide disculpas a Cruz y la lleva de vuelta a casa. Al día siguiente, José

Francisco regresa triunfante de la carrera de caballos, y durante las celebraciones en el bar local se da la escena más famosa de la película: un contrapunteo musical entre José Francisco y Martín (Lorenzo Barcelata), el hombre que competía con José Francisco por el puesto de caporal, y que le informa a José Francisco que varias personas vieron a Cruz y a Don Felipe pasearse juntos la noche anterior. En este momento de máxima tensión, José Francisco sale en busca de Cruz, Don Felipe lo confronta, y todo se resuelve tras un diálogo que aclara que la culpable es Ángela por haber intentado vender a Cruz, y que Don Felipe no la violó cuando supo que era novia de José Francisco. La película termina con varias bodas, entre ellas la de José Francisco y Cruz, la de Don Felipe y su prometida, y la de la ahora domesticada Ángela y su concubino.

Allá en el Rancho Grande es claramente patriarcal y corporativista, una utopía conservadora donde cada personaje ocupa el lugar que le corresponde en la jerarquía social. En este sentido, la hacienda Rancho Grande funciona como una alegoría de la nación mexicana, con personajes que cumplen la función de representar una clase social: el terrateniente, el obrero campesino, el dueño de la tienda, todos vinculados por medio de relaciones jerárquicas claramente establecidas. La naturaleza organicista de estas relaciones jerárquicas se ve muy claramente en la secuencia donde José Francisco, moribundo por haber salvado a Don Felipe de un balazo, recibe una transfusión de sangre del agradecido Don Felipe. Tras la transfusión, Don Felipe exclama que ahora José Francisco y él son “hermanos”, pero está claro que no se trata de una hermandad entre iguales. Más bien, están hermanados en el compromiso mutuo de asegurar el bien común de la hacienda, encargándose cada uno de asuntos diferentes para que la hacienda funcione sin contratiempos.

La crítica coincide en que *Allá en el Rancho Grande* es una película reaccionaria que transmite una nostalgia por el pasado previo a la Revolución. En apoyo a esta lectura, apuntan a la carencia de referencias a la Revolución mexicana, y al hecho que la acción está ambientada en una hacienda donde las relaciones feudales se presentan como lo mejor y más natural del mundo. Para matizar, podríamos añadir que, dados los valores corporativistas de la película, en los cuales la produc-

ción capitalista y la justicia social no se excluyen mutuamente, también es válido interpretar el filme como partidario de una recién anunciada política de confiscar haciendas ineficientes o que explotaban a los obreros; y dejar en paz a aquellas haciendas que, a su juicio, tenían estructuras laborales justas. En 1936, por ejemplo, Lázaro Cárdenas expropió unas haciendas altamente lucrativas en La Laguna (un valle fértil dedicado a la producción de algodón, ubicado entre Coahuila y Durango), porque su modelo de producción, con propietarios ausentes, era eficiente pero socialmente injusto. A pesar de estas y otras confiscaciones, Cárdenas no estaba interesado en convertir todas las haciendas privadas en ejidos, o parcelas de cultivo colectivo aprobadas por el Estado. Más bien, Cárdenas optó por una política corporativista a medio camino entre el capitalismo y el socialismo, declarando que

Allí donde la organización de la actividad productora eleva el volumen de los rendimientos, disminuye los costos, y permite al ejido obtener maquinaria moderna para uso común, los campesinos optan por ella, no porque se les imponga, sino porque ellos perciben sus ventajas... Esto no significa que se abrigue el deseo de excluir toda forma de organización distinta a la colectiva; lejos de ello, donde el manejo individual resulta económico, se instituye y se estimula.²

La política corporativista de Cárdenas, quien apoyó tanto ejidos como haciendas privadas siempre y cuando fueran eficientes y socialmente responsables, justificaría mantener Rancho Grande como propiedad privada, pues a Don Felipe le preocupa tanto el bienestar de sus trabajadores como el obtener ganancias. El mensaje, en todo caso, es que no todas las haciendas están estructuradas de la misma manera. Existen buenas haciendas corporativistas como Rancho Grande, y también existen haciendas “capitalista[s]” que “explota[n] al pobre”, según dice un personaje secundario sobre Rancho Grande. La película claramente desmiente esta segunda clasificación de Rancho Grande como capitalista y explotadora, no solo porque

2 Lázaro Cárdenas, citado en Tzvi Medin, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1992), 170.

quien la verbaliza es un villano, sino también porque la película representa a Don Felipe como un líder paternalista y venerado que, como Cárdenas a nivel nacional, se asegura de que la relación entre capital y mano de obra sea armoniosa y esté orientada hacia el bien común. Dicho esto, y a diferencia de Cárdenas, la película evita cualquier referencia a los ejidos, y esta omisión posibilita una lectura más matizada de su corporativismo como una versión que favorece el capital por sobre la mano de obra a la hora de celebrar jerarquías tradicionales de clase, raza y género sexual. Es una versión conservadora del corporativismo que echará raíces en las administraciones subsiguientes, y que eventualmente encontrará su mayor expresión en una Escuela Mexicana de Cine que discuto más adelante en este capítulo.

“La edad de oro” del cine argentino

El éxito comercial de *Allá en el Rancho Grande* incentivó la producción de muchos más musicales, pero a expensas de otros géneros. Por esta razón, cuando en 1938 el gusto por los musicales mexicanos terminó, la industria mexicana no estaba preparada para competir con una industria argentina lista y capacitada para suplir la recién creada demanda de películas en español. Tanto fue así que, aunque *Allá en el Rancho Grande* fue la película latinoamericana más taquillera de los años treinta, el centro de gravedad del primer cine de estudio fue Buenos Aires, no la Ciudad de México. El contexto económico y político de Argentina no era el más favorable para el desarrollo de una industria fílmica, pues coincidió con lo que los historiadores han llamado la Década Infame (1930-1943), un periodo caracterizado por elecciones fraudulentas diseñadas para impedir que Hipólito Yrigoyen y su partido la Unión Cívica Radical regresaran al poder, y por una política económica que buscaba satisfacer a dos influyentes actores sociales. Por un lado, el Estado argentino atendía las exigencias de la oligarquía terrateniente —acordadas en el pacto Roca-Runciman de 1933, que garantizaba acceso de carne y trigo argentino a consumidores ingleses a cambio de concesiones favorables a las compañías británicas en Ar-

gentina. Por otro lado, y sobre todo a partir de 1938, la política económica del Estado argentino también buscaba incrementar la oferta de empleos para los obreros. Para ello, el Estado impulsó la industrialización por sustitución de importaciones (ISI) con nuevas empresas públicas como Fabricaciones Militares (1941) para la fabricación de armas, y Altos Hornos Zapala (1943) para la fabricación de acero. De hecho, la estrategia del Estado argentino de balancear los intereses del capital con el de los sindicatos a través de ISI se dio en todos los principales países de la región. Fieles al nuevo orden, las industrias de cine de Argentina, Brasil y México se dieron a la tarea de crear sustitutos nacionales al cine importado de Hollywood, y de representar en estas películas la nueva visión del Estado como garante del bien común.

El cine de estudio de Argentina, por ejemplo, reflejó el giro hacia el corporativismo en películas donde los conflictos narrativos se resuelven a través de una acción conciliadora que funda simbólicamente una nueva nación basada en la justicia y el amor.³ En *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), por ejemplo, Daniel (Santiago Arrieta) le enseña a un grupo de escolares del campo la siguiente lección cívica, basada en el pasado heroico del país: “San Martín resolvió entonces migrar a Europa. En Francia vivió retirado el hombre que había dado la libertad a los países de América. Demasiado honesto, demasiado puro para mezclarse en las pequeñeces de la política, prefirió el ostracismo. Su vida fue un ejemplo que nunca debemos olvidar”.

Para los espectadores contemporáneos, esas “pequeñeces de la política” eran una clara referencia a los conflictos entre radicales y conservadores, y por lo tanto, el discurso de Daniel a los estudiantes es también un llamado al público a superar esas diferencias por el bien común de la nación. El que Daniel sea un ladrón fugitivo que finge

3 Se trata de un fenómeno análogo al que Doris Sommer llamó “ficciones fundacionales”, en referencia al rol de las novelas latinoamericanas del siglo XIX. Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004).

ser profesor de escuela rural no ironiza la lección, pues para cuando imparte la clase, ya se ha reformado a tal punto que prefiere el amor de la sencilla y honesta Rosita (Niní Gambier), hija de la administradora de la escuela, por sobre el amor de la sofisticada pero traicionera estrella de cabaret Cora (Tita Merello). Robles (Francisco Petrone), el detective policial que acusa a Daniel, inclusive ayuda en la transformación de Daniel: cuando Robles se da cuenta de la duplicidad de Cora, quien lo ha utilizado para proteger a Daniel, Robles controla su deseo individual de vengarse de Daniel, y en cambio actúa por el bien común, haciéndose pasar por un inspector de educación que debe llevarse a Daniel a Buenos Aires por asuntos importantes, y así permitir que Daniel guarde las apariencias con los niños de la escuela y con la administradora.

He aquí un mensaje de conciliación y reforma basado en la redención y el amor, un verdadero mapa corporativista para salir del presente violento y corrupto en el país. Es un mensaje que seguirá difundándose en comedias como *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938), *Chingolo* (Lucas Demare, 1940), y *Los martes, orquídeas* (Francisco Mújica, 1941); y en melodramas familiares como *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939) y *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1938), todas pre-peronistas. Pero no todo era comedia y melodrama. También se hicieron películas corporativistas tan diversas como *La vuelta al nido* (Leopoldo Torre Ríos, 1938), que confundió al público con su uso del estilo libre indirecto para representar la deformada perspectiva de su protagonista; *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), un drama épico basado en la novela homóloga de Leopoldo Lugones y un vestigio del liberalismo del cine mudo; y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), la más importante de las tres.

Prisioneros de la tierra (1939)

Prisioneros de la tierra fue muy elogiada en su momento por la manera en que la cinematografía logra captar la exuberancia del trópico; por las actuaciones ejemplares de Ángel Magaña como

el protagonista Esteban Podeley y de Francisco Petrone como el malvado Koerner; y por su condena moral a las condiciones laborales en las plantaciones de yerba mate en Misiones, en el norte de Argentina y el sur de Paraguay. Jorge Luis Borges logró dar con el todo adecuado al elogiarla con cierta mesura en una reseña para la revista *Sur*:

Es superior ¡menguada gloria! a cuantos [filmes] ha engendrado (y aplaudido) nuestra resignada república. Es también superior a la mayoría de los que últimamente nos han enviado California y París. Rasgo increíble y cierto: no hay una escena cómica en el decurso de este film ejemplar... Hay un personaje, el malvado Koerner... que ciertamente es más verdadero que el héroe... no recuerdo, en tanta sanguinaria película, una escena más fuerte que la penúltima de *Prisioneros de la Tierra*, en que un hombre es arreado a latigazos hasta un río final... En escenas análogas de otros *films*, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la Tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz.⁴

Prisioneros de la tierra es un híbrido. A nivel estilístico, su uso de una estética documental para retratar la explotación de los trabajadores dialoga con las películas de problemas sociales que el estudio Warner Brothers popularizó en la década de 1930. Desde un punto de vista temático, la insistencia en la incapacidad humana de escapar de las fuerzas telúricas de la región de Misiones la vincula a autores contemporáneos de narrativas regionalistas, en particular Horacio Quiroga (el filme adapta cuatro de sus historias más complejas) y José Eustasio Rivera, cuya novela *La vorágine* (1924) denuncia la explotación de los trabajadores de la industria del caucho en las selvas tropicales de Colombia. A nivel narrativo, el filme es claramente un melodrama, con una trama centrada en el triángulo amoroso entre Koerner (el avaro capataz de los esclavos), Esteban (el protagonista noble de clase obrera) y Chinita (Elisa Galvé, la hija inocente del médico alcoholi-

4 Jorge Luis Borges, "Prisioneros de la tierra", en *Borges y el cine*, ed. Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires: Sur, 1974), 62-63.



Figura 4.2. Chinita (Elisa Galvé) cuida de su padre alcohólico en el drama social *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, Argentina, 1939).

zado) (fig. 4.2). La película también emplea fórmulas del melodrama como el reverso de la trama para justificar la muerte accidental de Chinita, y el retorno obligatorio al *statu quo*, cuando Esteban decide que se dejará matar.

A pesar de todo esto, la película a nivel ideológico no es para nada híbrida sino decididamente corporativista: Esteban representa un recurso nacional explotado, que al igual que Chinita, debe ser protegido por un Estado fuerte y benevolente capaz de hacerle frente al capital extranjero que explota al obrero nacional. Este análisis se sustenta en un detalle en una de las secuencias de apertura, cuando se compensa a uno de los trabajadores con un pagaré y no en efectivo. Esa práctica, ampliamente difundida en el año en que la película está ambientada (1915), fue declarada ilegal en 1925, pero se siguió practicando hasta entrados los años cuarenta, cuando el gobierno de Perón hizo cumplir la ley. El mensaje político para los espectadores era, por tanto, que Ar-

gentina necesitaba un Estado benevolente, con voluntad y poder para proteger los derechos de trabajadores como Esteban, de los excesos de inversionistas extranjeros sin escrúpulos y de sus representantes locales como Koerner. Este tipo de nacionalismo populista era una parte tan importante del panorama político de Buenos Aires cuando se estrenó la película en 1939, que Juan Domingo Perón lo aprovechó para llegar a la presidencia pocos años después. Por su parte, Mario Soffici, quien simpatizaba y colaboraba con frecuencia con otros artistas afiliados al grupo nacionalista de izquierda FORJA —Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina; lema: “Somos una Argentina colonial; queremos ser una Argentina libre”— dirigiría una docena más de películas, entre ellas *Barrio gris* (1952), un filme peronista en el estilo neorrealista, y *Rosaura a las 10* (1958), una sagaz película de suspenso cuya estructura narrativa recuerda a *Rashomon* de Akira Kurosawa (Japón, 1950).

Puerta cerrada (1939)

La vuelta al nido, *Prisioneros de la tierra* y *La guerra gaucha* son excepcionales por ser todas de una calidad superior, y por no caer ni en los excesos propios del melodrama ni en la evasión propia de la comedia popular. No obstante, ninguna de las tres fue lo suficientemente popular en la taquilla como para inaugurar nuevas tendencias en una industria que dependía de éxitos para sobrevivir. Ese honor le correspondió a *Puerta cerrada*, un melodrama desmesurado cuya síntesis de las fórmulas existentes del género sentaron el estándar para las llamadas “producciones de calidad” que se harían en los cuatro años siguientes (fig. 4.3). Las diferencias estéticas y narrativas entre *La fuga* y *Puerta cerrada* son enormes: mientras que *La fuga* tiene que ver con la conciliación nacional y el amor consumado, *Puerta cerrada* trata sobre un antagonismo entre clases que se ve agravado por las rivalidades entre amigos y familiares, un malentendido con consecuencias mortíferas, un encarcelamiento injusto de veinte años, y el sacrificio final de la protagonista por una causa que no es la suya. No obstante, a pesar de las diferencias, la lógica corporativista de *Puerta cerrada* es tan impecable como en *La fuga*.



Figura 4.3. La tía Rosario (Angelina Pagano), Nina Miranda (Libertad Lamarque) y Raúl (Agustín Irusa) en el melodrama vernáculo de Hollywood *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, Argentina, 1939).

Nina Miranda (Libertad Lamarque, ya en ese momento conocida como “la novia de América”) es una cantante de clase obrera que se casa con Raúl (Agustín Irusta), un pintor adinerado cuya masculinidad se ve amenazada cuando una de sus dos tías ricas, la tía Rosario (Angelina Pagano), lo deshereda por casarse por debajo de su clase social. Ya casados, Raúl insiste en que Nina no trabaje a pesar de que la pareja se está hundiendo en la pobreza. Nina luego queda embarazada y toda la esperanza de Raúl es que el bebé sea varón para ver si las tías cambian de actitud, pero no lo hacen. Solo mucho más tarde, cuando le piden a Raúl que vaya a la mansión a despedirse de la agonizante tía Josefa, Josefa convence a la tía Rosario de darles la bienvenida a Raúl y a su nueva familia. Todo parecía que iba a mejorar, hasta que Antonio (Sebastián Chiola), hermano de Nina y su antiguo administrador, intercepta la correspondencia que Raúl le envía a Nina, se roba el dinero que venía en

los sobres, y convence a Nina de que lo mejor es volver a cantar porque Raúl la ha abandonado. Cuando Raúl se entera que Nina ha vuelto a trabajar, se enfrenta al par de hermanos, y por accidente Nina dispara y mata a Raúl. Tras el juicio, la sentencian a veinte años de prisión y la obligan a dar al niño en adopción a Rosario, quien decide mantener la identidad de la madre en secreto. Veinte años más tarde, Nina sale de la prisión, se instala con su hermano Antonio, y Antonio se las ingenia para robarle dinero a la tía Rosario. Cuando Nina se da cuenta del robo, sale a devolver el dinero. Ya frente a la casa de la tía Rosario, un grupo de asesinos la rodea, interviene su hijo adulto Daniel (Ángel Magaña), y cuando los asesinos están por dispararle a Daniel, Nina se interpone y muere del balazo sin revelar a Daniel su verdadera identidad.

Puerta cerrada confronta el arquetipo de la mujer perdida, cantante de tango, a la que todo le sale mal desde el comienzo, contra el arquetipo de la madre sufrida que sacrifica todo por su hijo. Al final, ni la férrea voluntad de Nina ni su talento pueden competir con su destino de mujer de clase obrera. La ideología de la película es corporativista porque al mantener secreta la identidad de su hijo Daniel, Nina evita heredarle el desdén de la tía Rosario hacia los pobres, y el resentimiento de su tío Antonio hacia los ricos. Al impedir las dos posibilidades, el silencio de Nina libera a Daniel de cualquier codicia o resentimiento que puedan impedir que Daniel encarne la conciliación entre mano de obra y capital que Nina y Raúl intentaron alcanzar, sin éxito, en su propio matrimonio.

Puerta cerrada es representativa de un cine de estudio dirigido a la producción de películas de género construidas en base de arquetipos patriarcales como los de la madre sufrida, la mujer perdida y el patriarca bondadoso. Son por supuesto arquetipos muy arraigados en la cultura popular latinoamericana, que en esta y otras películas se complementaban con estereotipos corporativistas como los del rico codicioso y el pobre resentido, dos figuras opuestas cuyos sentimientos cuestionan los valores corporativistas encarnados en dos estereotipos complementarios, el rico noble y el “pobre pero bueno”. Como melodrama, es decir, *Puerta cerrada* reduce una situación social compleja y llena de conflictos de clase a unas pocas fórmulas sentimentales y fáciles de reconocer: el amor versus el odio, la generosidad versus la avaricia, la aceptación versus el resentimiento. Como tragedia, por otro

lado, *Puerta cerrada* justifica el doble sacrificio de Nina como un acto necesario para restablecer un *statu quo ante* patriarcal impregnado de valores corporativistas de clase y de género. Primero, Nina sacrifica su promisorio carrera porque su éxito profesional amenazaba la precaria masculinidad de su esposo, y al final sacrifica su identidad y su propia vida por la de su hijo varón, pues de otro modo, como lo expresa la tía Rosario, “no puede hacerse hombre”.

Melodramas como *Puerta cerrada*, con narrativas edípicas donde las mujeres se sacrifican por el amor de sus esposos o hijos, fueron muy comunes en el cine latinoamericano de estudio. Sin embargo, la reducción sistemática de personajes femeninos a meros accesorios masculinos no fue un fenómeno particular al cine latinoamericano. Como Teresa de Lauretis señala, en el cine clásico de Hollywood, el personaje femenino convencional

se limita a esperar el regreso del héroe como lo hace Darling Clementine [la protagonista de *My Darling Clementine* (John Ford, 1946)]; y eso es lo que hace en innumerables westerns y películas de guerra o de aventuras, proporcionando el ‘interés amoroso’... [Aun cuando] la narración se centra en una protagonista femenina, en el melodrama, en el ‘cine de mujer’, etc., la narrativa se configura como un viaje, externo o interno, cuyos posibles desenlaces son los que señala el relato mítico de Freud sobre la feminidad. En el mejor de los casos, es decir, en el final ‘feliz’, la protagonista alcanzará el lugar (el espacio) donde un Edipo moderno la encontrará y cumplirá la promesa de su propia trayectoria masculina.⁵

Hacia finales de los años treinta, este tipo de historia freudiana mítica de la feminidad se había arraigado fuertemente en el cine latinoamericano. No es de sorprender, pues encajaba perfectamente bien con la ideología corporativista imperante, una ideología que veía a los hombres como cabezas del hogar y de la nación, y a las mujeres como órganos menores del cuerpo político doméstico y nacional.

5 Teresa de Lauretis, “Desire in Narrative”, en *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*, eds. Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazaj (Boston: Bedford/St. Martin's, 2001), 584.

Comedias sociales

A lo largo de las décadas de 1930 y 1940, las comedias sociales se basaban en el sainete (o su equivalente en Brasil, la farsa) para celebrar el caos del mundo y las mezquindades comunes a todos los seres humanos. Solo las comedias se acercaron a la popularidad del melodrama, de tal modo que hacia la segunda mitad de los años treinta, la gente hablaba de ir al cine a ver “filmes para llorar” o “filmes para reír”.⁶ De los muchos comediantes que surgieron entre 1930 y 1940, Mario “Cantinflas” Moreno fue por mucho el más importante. *Abí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, México, 1940), su quinta y mejor película, lo retrata como el *peladito*, todo un maestro del ardid (fig. 4.4). En



Figura 4.4. Cayetano Lastre (Joaquín Pardavel) sufre la verborrea de Cantinflas (Mario Moreno) en la comedia *Abí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, México, 1940).

6 Silvia Oroz, *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*, 2.^a ed. (Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999), 57.

la secuencia culminante, después de ser sentenciado por un crimen que no cometió, Cantinflas defiende su inocencia por medio de una descarga de *cantinflismos*, acrobacias verbales sin sentido que terminan contaminando el lenguaje pomposo del abogado defensor, e incluso del juez, quien llevado al punto del desespero, declara inocente a Cantinflas y da por terminado el juicio.

Otros comediantes populares de las décadas de 1930 y 1940 incluyen a Luis Sandrini, quien recicló su personaje ingenuo de *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, Argentina, 1933) en docenas de películas dentro y fuera de Argentina; Niní Marshall, cuyo personaje más famoso, Catita, celebra y parodia por igual a la clase obrera inmigrante en Buenos Aires; y el dúo brasileño de Oscarito y Grande Otelo, cuya popularidad ayudó a que su estudio, Atlântida, se convirtiera en el único en América Latina en lograr una integración vertical de producción, distribución y exhibición. Como explica John King,

[el dúo] apareció en algunas exitosas comedias durante los años cuarenta. Este éxito atrajo a Luiz Severiano Ribeiro, quien administraba las mayores redes de exhibición y distribución en el país. Severiano compró Atlântida en 1947, y por primera vez Brasil pudo vanagloriarse de una industria verticalmente integrada, ganando dinero esencialmente con *chanchadas* que explotaban las habilidades cómicas —especialmente las verbales— de Oscarito, Grande Otelo y de algunas otras estrellas... Esencialmente, [Ribeiro] hizo películas para sus propios teatros, manteniendo las ganancias en familia.⁷

Como es de esperarse dado el género, las desigualdades sociales en las comedias y *chanchadas* de los años treinta y cuarenta nunca desembocan en un conflicto violento; al final, todos coexisten en armonía o por lo menos de forma amigable. Y si bien critican los prejuicios sociales y raciales de la época y desenmascaran el carácter pretencioso de la burguesía, también revelan una agen-

7 John King, *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*, trad. Gilberto Bello (Bogotá: TM Editores, 1990), 91.

da social conservadora, compatible con los valores jerárquicos del corporativismo por medio de un regreso carnavalesco al *statu quo ante* donde el personaje cómico, proveniente siempre de los márgenes, vuelve a ocupar el lugar inferior que le corresponde después de haber cuestionado temporalmente el orden social y los valores predominantes.

El impacto de la política del Buen Vecino en el cine latinoamericano

Las condiciones de producción de cine en América Latina cambiaron dramáticamente con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial en 1939. Las economías de la región crecieron gracias a su capacidad de exportar materias primas a ambas partes del conflicto, y muchos gobiernos, incluido el de los Estados Unidos, mantuvieron la neutralidad el mayor tiempo posible. Sin embargo, a medida que Estados Unidos se preparaba para entrar al conflicto del lado de los aliados, comenzó a impulsar la política del Buen Vecino para tratar de convencer a los gobiernos latinoamericanos de entrar en la guerra del mismo lado. La política incluía una estrategia tripartita para las industrias filmicas del hemisferio. Primero, Estados Unidos castigaría a Argentina, clara en sus simpatías hacia los fascistas a pesar de su neutralidad oficial, restringiendo el suministro de celuloide que las empresas norteamericanas monopolizaban. De la noche a la mañana, los estudios argentinos se quedaron sin la capacidad de hacer suficientes copias para distribución fuera del país, y como era de esperarse, la industria colapsó. Segundo, en recompensa por la declaración de guerra de México contra el eje fascista en 1942, Estados Unidos apoyó la industria de cine mexicano con “préstamos, equipo, asesoría técnica, y prácticamente abastecimiento ilimitado de celuloide”.⁸ Como resultado, México pronto sobrepasó a Ar-

8 Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development* (Nordwood: Ablex, 1984), 32-33.

gentina como el líder cinematográfico de la región, y en la segunda mitad de la década de 1940 incluso compitió mano a mano con Hollywood por el mercado latinoamericano.⁹ Finalmente, Estados Unidos incentivó las producciones de Hollywood que incluían relaciones amistosas y colaboradoras con latinoamericanos. Producto de esta última estrategia son películas como *Down Argentine Way* (Irving Cummings, Twentieth Century Fox, 1940), *That Night in Rio* (Irving Cummings, Twentieth Century Fox, 1941), *The Three Caballeros* (Norman Ferguson, Walt Disney Productions, 1944), y el proyecto inconcluso *It's All True*, que el gobierno norteamericano comisionó a Orson Welles en 1941 en su rol de embajador de Buena Voluntad para Suramérica.¹⁰

9 Seth Fein, "From Collaborations to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War", en *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, eds. Joanne Hershfield y David R. Maciel (Lanham: SR Books, 2005), 139.

10 Welles, quien aceptó entusiasta la comisión, llegó a Río de Janeiro pocos días después de haber terminado de filmar *The Magnificent Ambersons* a comienzos de 1942, una decisión que luego lamentó al darse cuenta que había perdido el control del corte final, y con ello la oportunidad de hacer otra obra maestra de la talla de *Citizen Kane*. A esto le siguieron otras pequeñas catástrofes. RKO, la compañía que estaba coproduciendo el filme junto con la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, se retiró del proyecto a mediados de 1942, luego de que varias de las personas involucradas en el proyecto renunciaran o se fueran. Sin RKO, Welles se convirtió en un blanco fácil de ataques infundados que iban desde el mal manejo de fondos hasta acusaciones de ser un simpatizante del comunismo. Al final, un proyecto que había comenzado como una producción privada en 1941 con tres episodios estadounidenses y uno mexicano, se transformó en una coproducción internacional con fondos públicos que fracasó y dejó como resultado un episodio mexicano ("Mi amigo Bonito") y dos brasileños ("Carnaval" y "Cuatro hombres en una balsa").

Puesto que el proyecto fue censurado por varias décadas, es imposible hablar de la influencia de Welles en el desarrollo del cine mexicano y brasileño de la misma manera en se puede hablar de la influencia de Sergei Eisenstein en el cine mexicano. Lo que sí podemos decir, como bien lo ha señalado Catherine Benamou, es que *It's All True* participa de nexos discursivos con "un inconsciente cinematográfico regional más amplio, más que de conexiones basadas en contactos empíricos e intercambios durante la producción". Catherine Benamou, *It's All*

A medida que avanzaba la Segunda Guerra Mundial, las economías de América Latina prosperaban gracias al alza en los precios de las materias primas que la región producía, y gracias también a que las industrias nacionales tuvieron un respiro inesperado de tener que competir con productos importados de Europa y de Estados Unidos. El resultado fue un *boom* económico que les permitió a los Estados corporativistas, con cantidades de dinero que se imaginaban imposibles en los años treinta, consolidar y expandir su control de muchos aspectos de la vida nacional, incluido el cine. Fue la era del Estado Novo en Brasil (1937-1945); del poder que ejerció Juan Domingo Perón detrás de escena (1943-1945) y luego durante su

True: Orson Welles's Pan-American Odyssey (Berkeley: University of California Press, 2007), 293. Por ejemplo, la representación que hace Welles de los afrodescendientes en “Carnaval”, y su decisión de elegir a Grande Otelo como el protagonista de este episodio sugieren una conexión con *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955), una película que discuto en el capítulo 6. Asimismo, la representación que hace Welles de una comunidad de pescadores del noreste de Brasil, y de su lucha por un mínimo de justicia social y económica recuerdan a *O Canto do Mar* (*El canto del mar*; Alberto Calvacanti, Brasil, 1954) y a *Barravento* (Brasil, 1961), el primer largometraje de Glauber Rocha.

En 1993, Richard Wilson, Myron Meisel y Bill Krohn presentaron un documental titulado *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles* (*Todo es cierto: basado en una historia incompleta de Orson Welles*), donde se bosqueja la trayectoria del proyecto por medio de reveladoras entrevistas con Welles, fragmentos de “Mi amigo Bonito” y “Carnaval”, y la reconstrucción de “Cuatro hombres en una balsa”, un episodio que Welles filmó con cámaras rentadas y un equipo técnico muy reducido porque RKO se había desligado del proyecto. Este último episodio trata del viaje épico en balsa que en la vida real hicieron cuatro pescadores a finales de 1941, recorriendo más de seis mil millas desde Fortaleza hasta Rio de Janeiro para pedirle al Presidente Getúlio Vargas un mínimo de seguridad social para los pescadores y sus familias (la misma historia de la película de Cavalcanti). A juzgar por esos fragmentos y reconstrucciones parciales, está claro que Welles se adelantó a su época, especialmente en el protagonismo de los afrodescendientes en “Carnaval” (asunto que desató el conflicto con sus jefes en RKO y con las autoridades brasileñas), y en la inusual combinación, en “Cuatro hombres en una balsa”, de una sensibilidad neorrealista (antes del neorrealismo) con un montaje al estilo de Eisenstein, todo para representar con respeto y dignidad la diversidad racial y cultural de las comunidades pesqueras.

presidencia (1946-1955); y de la reinención, a cargo de Miguel Alemán (1946-1952), del PRI en México como una institución corporativista.

Los estudios de cine no tardaron en reconocer la nueva fortaleza de los Estados, ni en pedirles su apoyo. En Argentina, ese apoyo se dio como una serie de medidas proteccionistas que incluían cuotas de exhibición, préstamos y subsidios. Para 1948 estas medidas lograron revertir el descenso en el número de películas nacionales, aunque a expensas de su calidad y diversidad, pues muchas eran películas hechas a la carrera para cumplir con las cuotas designadas por el Estado.¹¹ En México las medidas también se limitaron a cuotas, préstamos y subsidios, pero el apoyo técnico y financiero proporcionado por los Estados Unidos le dio a la industria mexicana una ventaja estratégica importante durante la primera mitad de los años cuarenta. El gobierno mexicano consolidó esta ventaja creando tres compañías públicas para distribuir películas mexicanas: una para el mercado latinoamericano (Pelmex, 1945), una para el mercado de Estados Unidos (Azteca, 1945) y otra para el mercado interno (Películas Nacionales, 1947). Pelmex, la más grande de las tres, llegó a construir su propio circuito de salas de estreno como el Teatro México en Bogotá y el Teatro Azteca en Río de Janeiro.¹² La iniciativa fue tan exitosa que el cine mexicano se convirtió en la exportación más valiosa después del petróleo, y en el cine más importante de América Latina en términos de cantidad de producción, impacto cultural y legado. Otros países en la región experimentaron con diferentes niveles de intervención estatal, desde la creación de colaboraciones entre lo privado y lo público como en el caso de Chile Films, a la producción estatal de documentales y noticieros, y en algunos casos, la censura oficial.

11 Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, 34.

12 Paulo Antonio Paranaguá, "América Latina busca su imagen", en *Historia general del cine*, vol. 10, eds. Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (Madrid: Cátedra, 1996), 237.

En términos de calidad de producto, el apogeo del cine mexicano (1943-1948) se caracterizó por al menos cuatro elementos: (1) los altos estándares del filme promedio; (2) la consolidación de un sistema de estrellas; (3) la aparición de personajes positivos que representan al Estado corporativista (típicamente un representante de la ley, un médico, o un profesor), pues median entre el pobre bueno y el noble rico y en general ayudan a dirigir la trayectoria narrativa hacia el bien común; y (4) el predominio de la comedia y el melodrama, en parte gracias a su hibridización con otros géneros como el *thriller* y las películas sobre problemas sociales. Un buen ejemplo de esta hibridización es *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), un *thriller* policiaco que aborda la corrupción política y el activismo laboral por medio de las convenciones del *film noir* y del melodrama. Las películas de problemas sociales, por su parte, exploraban temas como la delincuencia juvenil (*Camino al crimen*, Don Napy, 1951), la prostitución (*Las abandonadas*, Emilio Fernández, 1944), el alcoholismo (*Campeón sin corona*, Alejandro Galindo, 1945), el racismo (*Angelitos negros*, Joselito Rodríguez, 1948) y la migración (*Espaldas mojadas*, Alejandro Galindo, 1953), siempre con la ayuda de fórmulas melodramáticas.

La Escuela Mexicana de Cine

Las películas mexicanas más originales del cine de estudio fueron todas producto de un equipo de trabajo que organizó el productor Agustín J. Fink en 1942: Emilio Fernández en la dirección, Gabriel Figueroa en la fotografía, Mauricio Magdaleno como guionista, y Gloria Schoemann como montajista. Al equipo se le atribuye la primera estética nacional de cine en toda Latinoamérica, una escuela mexicana que sintetizó elementos del cine de Hollywood con el muralismo mexicano (vía ¡*Que viva México!*) para crear una mitología indigenista nacional. De Hollywood, el equipo adoptó (1) el uso de estrellas ya establecidas como una estrategia importante de promoción; (2) el uso de trayectorias narrativas claras y con ritmos que “alterna[n] la lentitud que asociamos con la paz, con la velocidad y la violen-

cia de escenas de crímenes”¹³ (algo que Fernández había aprendido de John Ford); y (3) una marcada preferencia por la iluminación en claroscuro y por la composición en profundidad, algo que Figueroa había aprendido del fotógrafo Gregg Toland (famoso por su trabajo en *Citizen Kane*), y que para Zuzana Pick, “dramatiza la religiosidad de la cultura indígena y campesina [...] y busca unir los protagonistas, no importa cuáles sean sus diferencias de género, etnia y clase”.¹⁴ De *¡Que viva México!*, cuyos *rushes* y fotos fijó Fernández y Figueroa habían estudiado, el equipo adoptó el encuadre de sujetos indígenas como si fueran elementos orgánicos del paisaje natural, aunque no el montaje dialéctico ni su historiografía marxista. Al sintetizar estas influencias, el equipo decidió privilegiar los planos generales del cine de Hollywood, donde los personajes pueden ocupar lugares socialmente asignados dentro de un espacio y tiempo unificado, por sobre el montaje dialéctico de Eisenstein, que subraya la confrontación social a través de discontinuidades espaciales y temporales. Fue una elección más que apropiada dada la ideología corporativista de las películas indigenistas de Emilio Fernández: *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948) y *Pueblerina* (1948).

María Candelaria (1943)

María Candelaria puso al cine mexicano en el mapa cinematográfico mundial tras recibir premios en Cannes y Locarno. La película está ambientada en los jardines de Xochimilco en 1909, justo antes de la Revolución mexicana. María Candelaria (Dolores del Río, recién llegada a México tras una exitosa carrera como estrella en Hollywood)

13 Julia Tuñón, “Emilio Fernández: A Look Behind the Bars”, en *Mexican Cinema*, ed. Paulo Antonio Paranaguá, trad. Ana M. López (London: BFI, 1995), 186.

14 Zuzana Pick, “Gabriel Figueroa: la mística de México en *El fugitivo* (John Ford, 1947)”, *El ojo que piensa* 3, n. 6 (2012), <<http://www.elojoquepiensa.net/06/index.php/modules-menu/gabriel-figueroa-la-mistica-de-mexico-en-el-fugitivo-john-ford-1947>>.

y Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) son campesinos indígenas, “pobres pero buenos”, que enfrentan dos obstáculos para casarse: no tienen dinero para la boda, y la comunidad indígena a la que ambos pertenecen rechaza a María Candelaria porque su madre había sido prostituta. El atavismo en la representación de los indígenas contrasta sobremedida con la cosmovisión moderna de los personajes criollos: el cura (Rafael Icardo), el pintor (Alberto Galán), el médico (Arturo Soto Rangel) y los representantes del Estado que distribuyen los medicamentos para prevenir la malaria. Don Damián (Miguel Inclán) es el único personaje mestizo: dueño de la tienda local, su deseo de poseer a María Candelaria desata la cadena de eventos que culminarán en la muerte de la protagonista.

La trama avanza en forma melodramática por medio de malentendidos que surgen de sentimientos fácilmente identificables: el deseo y la avaricia de Don Damián, la envidia de Lupe (Margarita Cortés) hacia María Candelaria, la generosidad del pintor, la benevolencia del sacerdote, y el amor digno que sienten María Candelaria y Lorenzo Rafael el uno por el otro. La historia comienza con la pareja ya enamorada y criando una marranita para luego vender la cría y costear la boda. Don Damián, sin embargo, intenta usar una deuda que María Candelaria tiene con su tienda para forzarla a casarse con él, y cuando ella se niega, Don Damián manda a matar a la marranita. Como si fuera poco, un mosquito con malaria pica a María Candelaria mientras se paseaba con Lorenzo Rafael, y aunque los empleados sanitarios del Estado habían traído quinina, el antídoto de la malaria, encargaron a Don Damián para distribuirla, y en un arrebato de celos se negó a darle la dosis correspondiente a los novios. Desesperado por la situación de su prometida, Lorenzo Rafael irrumpió en la tienda de Don Damián para robarse la medicina, e impulsivamente roba también un vestido para que María Candelaria lo luzca el día de la boda.

Esa misma noche el buen pintor envía al médico para que le administre la quinina a María Candelaria, quien se recupera pronto. Sin embargo, el día de la boda Don Damián hace arrestar a Lorenzo Rafael por haberse robado el vestido, y desesperada, María Candelaria acepta la propuesta del pintor de hacerle un retrato a cambio de la



Figura 4.5. María Candelaria (Dolores del Río) visita a Lorenzo Rafael en la cárcel, en el melodrama indigenista *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943).

fianza para sacar a Lorenzo Rafael de la cárcel (fig. 4.5). Una vez que el pintor termina de pintarle la cara, una asistente le pide a María Candelaria que se desnude para pintar el cuerpo también. María Candelaria se niega y huye corriendo, ante lo cual la asistente se ofrece a posar desnuda para suplantar el cuerpo de María Candelaria. Cuando una mujer indígena que limpia el estudio ve el retrato de María Candelaria al desnudo, se lo cuenta a la envidiosa Lupe, quien organiza una turba de pueblerinos para matar a María Candelaria por haber ofendido la dignidad colectiva. Eso es exactamente lo que ocurre, mientras Lorenzo Rafael mira desde la ventana de la prisión sin poder evitarlo.

A lo largo del filme los sentimientos están racializados, de modo que los peores sentimientos los encarnan la turba indistinta de indígenas y Don Damián, mientras que los mejores sentimientos están reservados para los personajes criollos y para los dos prota-

gonistas que, aunque son indígenas, encarnan ideales europeos del amor, el individualismo y la belleza. El discurso racista de la película encaja con el indigenismo oficial de México en ese entonces, un indigenismo con raíces en el Romanticismo del siglo XIX, pero cuyo referente más inmediato es *La raza cósmica* (1925), un libro de ensayos de José Vasconcelos, el entonces Secretario de Educación y aspirante a la presidencia. Joanne Hershfield apunta que, en la superficie:

Vasconcelos parecía aclamar al mestizo como “la quintaesencia mexicana”. Hablaba de una nueva era en la cual la fusión de razas y clases en América Latina culminaría en la creación de la raza mestiza, o lo que Vasconcelos llamaba “la raza cósmica”. No obstante, a tiempo que proclamaba la mezcla racial de los mexicanos, la tesis de Vasconcelos promovía la noción de que esa nueva raza emergería como resultado de una “limpieza” de sangre indígena por medio del matrimonio con lo europeo. La idea de “fusión” en la ideología de Vasconcelos (compartida por muchos de sus contemporáneos) era, por tanto, una convicción finamente disfrazada de que las raíces del México pre-Colombino deberían y serían eventualmente emblanquecidas hasta extinguirse. Era, en resumen, una tesis de eugenesia espiritual [que] racionalizaba... una sola vía para lo indígena: la nacionalidad mexicana.¹⁵

Efectivamente, una de las contribuciones principales de Fernández al discurso del indigenismo fue identificarlo con un corporativismo según el cual el cuerpo político de México podrá funcionar adecuadamente si cada órgano/actor social responde de acuerdo con su rol en una jerarquía preestablecida. Don Damián, por ejemplo, representa al mestizo que asciende de clase social pero que no ha adoptado los valores espirituales del europeo; de ahí su avaricia y su comportamiento irracional e impulsivo. María Candelaria y Lorenzo Rafael, en cambio, representan a los “pobres pero buenos” que están en la base de la

15 Joanne Hershfield, “Race and Ethnicity in the Classical Cinema”, en *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, eds. Joanne Hershfield y David R. Maciel (Lanham: SR Books, 2005), 84-85.

jerarquía social, y que por lo tanto deben ser protegidos por figuras paternalistas como el pintor y el cura tanto de la avaricia capitalista de Don Damián como de la violencia socialista encarnada por la turba indígena que apedrea a María Candelaria.

Siendo así, ¿no señalaría la muerte de María Candelaria la imposibilidad del indigenismo como proyecto de eugenesia espiritual? A primera vista, parecería ser el caso, pero a pesar de que María Candelaria muere, su retrato permanece como un ideal de belleza nacional que sella la transformación de María Candelaria en una versión europeizada de la Virgen de Guadalupe. Fernández trabaja esta transformación a lo largo de la película. Primero, establece la identificación de María Candelaria con la Virgen de Guadalupe cuando Lupe destruye el altar casero que María Candelaria le tiene a la virgen indígena. Luego, en una secuencia en el interior de la iglesia, Fernández redirige esta identificación hacia otra virgen, la europea Nuestra Señora de los Dolores, pues tanto la Virgen europea como María Candelaria portan expresiones de dolor prácticamente idénticas. Por último, el retrato que hace el pintor encarna el ideal vasconceliano de una “raza cósmica” mexicana que toma lo mejor de varias razas, pues une la cabeza de Dolores del Río, una actriz cuyo fenotipo es europeo, con el cuerpo moreno de una mujer indígena. En resumen, se trata de un indigenismo que privilegia lo europeo, encarnado en la belleza y la cosmovisión europeizadas de María Candelaria, por sobre lo indígena, reducido en la película a simple mano de obra del cuerpo político mexicano.

Río Escondido (1947)

El ideal corporativista de un cuerpo político armonioso bajo la tutela de un Estado benevolente llega a su máxima expresión cinemática en *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947), una película justamente celebrada por la excelente fotografía de Gabriel Figueroa. La película cuenta la historia de Rosaura Salazar (María Félix), una maestra recién graduada que a pesar de tener problemas cardíacos, acepta un puesto de maestra rural en un pequeño pueblo en el norte de México llamado Río Escondido. Allí conocerá al cacique Don

Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma), al cura local (Domingo Soler), a la joven que antes ocupaba el cargo de maestra en la escuela (Columba Domínguez), y a los niños y familias indígenas que sufren el terror y la avaricia de Don Regino.

En su primer día en Río Escondido, Rosaura se tropieza con una mujer con viruela y busca la ayuda de Felipe Navarro (Fernando Fernández), un joven médico que se encuentra en un pueblo vecino. Felipe no puede salvar a la mujer, pero cuando Don Regino contrae la enfermedad, Felipe ofrece salvarlo si ordena reabrir la escuela y que todos en el pueblo se vacunen. Don Regino acepta, pero sus esbirros son tan bruscos que cuando tratan de organizar a los indígenas para vacunarlos, matan a algunos de ellos. Rosaura interviene para poner fin a la matanza, y ordena al cura que toque las campanas, a lo que los indígenas dejan de rebelarse y comienzan a caminar en fila hacia la iglesia donde Felipe los vacuna con la ayuda de Rosaura. Con la población vacunada y la escuela reabierta, Rosaura empieza la transformación de los niños indígenas, sucios y analfabetas, en



Figura 4.6. Rosaura Salazar (María Félix) da una lección cívica sobre el liberalismo a niños indígenas analfabetos en *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947).

ciudadanos mexicanos, limpios y escolarizados. Por eso les enseña el alfabeto, pero también les habla sobre Benito Juárez, un “indio como ustedes, [que] nació en un pueblo apartado de la civilización, como Río Escondido, y hasta los 12 años no aprendió a leer ni a escribir” (fig. 4.6).

Embelesado por la belleza y el carácter resuelto de Rosaura —una combinación que consagró a María Félix como “la estrella más importante surgida en América Latina y el principal mito creado por el cine mexicano”¹⁶— Don Regino le ofrece una casa cómoda a cambio de que sea su amante. Rosaura rechaza la oferta, y cuando Don Regino la visita en la escuela al día siguiente, ella lo reta con un verdadero manifiesto corporativista:

Un presidente municipal es un hombre que representa al pueblo, un hombre que debería dar el ejemplo a los demás y sacrificarse por el bien común. Desgraciadamente, este señor, que es el presidente municipal de Río Escondido, como tantas otras autoridades de México, no se preocupa más que de satisfacer sus más mezquinas ambiciones y sus más bestiales instintos. ¿Saben ustedes qué pretende? Llevarme a mí, la maestra de ustedes, a vivir con él, como si fuera la más baja de todas las mujeres; sin embargo, este señor como todos sus compañeros bárbaros de la república, se equivocaron esta vez, y si tuvieran un poco de vergüenza comprenderían que su hora ha terminado; ha terminado porque tenemos al frente del gobierno de México un presidente que está resuelto a que su pueblo se regenere, un presidente que aspira a acabar con el terror implantado por gentes como esta [señala con desdén a Don Regino], y que quiere que los mexicanos lo ayudemos a hacer una patria tan grande y limpia, que sea orgullo de todos y sacramento gozoso de todos.

Ante la humillación, Don Regino abandona la escuela, cierra el suministro de agua a la fuente pública del pueblo (una clara metáfora corporativista), y cuando un niño indígena va al pozo privado de

16 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 107.

Don Regino para conseguir agua, Don Regino lo mata. Las tensiones sociales suben la noche de la vigilia, y Rosaura nuevamente humilla a Don Regino, esta vez frente a todo el pueblo. Furioso, Don Regino planea su venganza para la noche siguiente, y cuando está por violar a Rosaura, ella lo mata a balazos. Ante los gritos de Rosaura, la población indígena acude a su apoyo con antorchas, y al ver que ha matado a Don Regino, proceden a hacer lo mismo con sus esbirros. En las secuencias finales, Rosaura se desmaya y muere de complicaciones cardíacas, pero no sin antes recibir una carta del presidente de México que dice:

Señorita Profesora Rosaura Salazar:

Por mi conducto, la patria agradece a usted sus desvelos y la felicita por el éxito obtenido en su difícil misión. Yo sé cuán grandes y dolorosos han sido los obstáculos que ha tenido que afrontar, pero sé también que solo el desinterés y la abnegación de mexicanos como usted, harán factible la regeneración de nuestro pueblo. Hoy más que nunca debe tener la seguridad de que México y yo estamos con usted y de que sus sacrificios se traducirán en fruto inmediato para la región en la cual opera en mi representación. Ha correspondido usted con creces a mi confianza y ya doy las órdenes para iniciar inmediatamente la obra de rehabilitación de Río Escondido.

El sacrificio de Rosaura, como bien dice el presidente, abre las puertas al nacimiento de una nueva nación corporativista cuya génesis ya se anticipaba al comienzo de la película. En el prefacio, se invita a un grupo de maestros recién graduados a conocer al presidente de México y recibir de él mismo las instrucciones para sus primeros trabajos como maestros. Rosaura llega tarde porque de camino a la ceremonia se distrae con algunos de los objetos del palacio presidencial que le hablan en voz *off* sobre ciertos hitos y objetos importantes del periodo republicano en México: primero la Campana de Dolores, luego el mural *Historia de México* de Diego Rivera, y finalmente, en la Sala de los Embajadores, una pintura de Benito Juárez y otra de Miguel Hidalgo. Frente a *México hoy y mañana*, la tercera parte de la *Historia de México* de Rivera, la voz omnisciente interpreta el conflicto y la represión en el mural utilizando tropos corporativistas como la sangre,

la germinación, la limpieza y la patria. Tímidamente, Rosaura entra a la Sala de los Embajadores, donde la voz en *off* continúa: “Sí, este es Juárez, aquel pastorcito indio y más tarde Presidente que luchó contra los invasores... y consagró su vida al servicio de su pueblo... Y este es Hidalgo, el cura anciano que rompió cadenas y tocó campanas y que dio a tu pueblo su primera bandera”.

La lección aquí es que la Revolución mexicana fue una conflagración destructiva y que, para reconstruir el país, hay que alejarse del socialismo y del anticlericalismo de la constitución vigente, y volver al liberalismo, legado de Benito Juárez, y al nacionalismo religioso, legado de Miguel Hidalgo. De hecho, un año antes del estreno de la película, el artículo 3 de la Constitución había sido modificado. Si antes decía que la educación debía ser “socialista y excluir la doctrina religiosa” ahora establecía que la educación “tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentará en él, a la vez, el amor a la Patria y la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y en la justicia”.¹⁷

Puesto que Rosaura representa la primera generación de profesores bajo la nueva constitución, *Río Escondido* puede leerse en clave alegórica como la representación de un Estado mexicano que logra armonizar todas las facciones del cuerpo político nacional por medio de la educación, y no por vía de una reforma agraria o de otras intervenciones directas del Estado en la economía. En esta interpretación, Rosaura es la emisaria que sabe armonizar el poder espiritual de la Iglesia y el poder moral del Estado para enseñarles a los habitantes indígenas de Río Escondido que el nacionalismo religioso de Miguel Hidalgo y el liberalismo de Juárez son el punto de partida para alcanzar el bien común de la nación. Concluida la lección, Rosaura y los espectadores estamos listos para recibir el mensaje desarrollista que sale de la boca del mismo presidente:

17 Dirección General de Servicios de Documentación, Información y Análisis de la Cámara de Diputados de México, “La constitución política y sus reformas: febrero 1917-marzo 2013”, 39-40, <http://www.diputados.gob.mx/sedia/biblio/doclegis/cuad_cons_mar13.pdf>.

Agua, carreteras, caminos vecinales, alfabeto y moralidad oficial: esos son los primeros apremios de la empresa que me he propuesto acometer, contando, como sé que cuento, con el concurso fervoroso de los buenos mexicanos. Yo sé bien lo que significa para usted el bien público, Señorita Salazar, y la invito para que hagamos juntos un esfuerzo para salvar a nuestro pueblo. Se espera tanto de nosotros y tenemos tanto que hacer, que solamente haciéndonos la decisión de ir hasta el sacrificio, podremos cumplir con México y con nuestro corazón.

Estas palabras en voz del presidente revelan cuán sintonizado estaba Fernández con las propuestas desarrollistas del presidente Alemán por un México sano, liderado por un patriarca bondadoso que gobierna con la nobleza de su corazón, y cuyos actores sociales, a cambio de esa bondad y nobleza, sacrifican sus intereses privados por el bien común de la nación.

En realidad, el discurso de Fernández venía evolucionando paralelamente con el discurso oficial del Estado, como lo demuestra una comparación entre *María Candelaria* (1943) y *Río Escondido* (1947). *María Candelaria*, por ejemplo, representa a los indígenas como una masa irracional y resentida, eco de la opinión negativa que el entonces presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) tenía sobre los poderosos sindicatos del país. En *Río Escondido*, por otra parte, los indígenas ya no se fusionan en una turba resentida ni actúan independientemente del Estado, encarnado en el personaje de Rosaura. Por el contrario, obedecen y callan bajo el mando de Rosaura, como callaron y obedecieron los sindicatos al ser incorporados en 1946 a la formidable maquinaria del recién creado PRI (Partido Revolucionario Institucional).¹⁸ Es decir, en *María Candelaria* y *Río Escondido* tenemos evidencia indirecta de un giro en el discurso político del Estado mexicano, un giro que va de un corporativismo con acento socialista bajo Cárdenas (1934-1940), hacia un corporativismo con acento liberal bajo Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y sobre todo bajo Miguel Alemán (1946-1950), quien consiguió institucionalizar

18 Véase Tzvi Medin, *El sexenio alemanista* (Ciudad de México: Era, 1990).

su versión del corporativismo por medio de reducciones drásticas en la redistribución de la tierra y la cooptación de los sindicatos de trabajadores.¹⁹

Cine de estudio y peronismo

La convergencia ideológica entre Estados corporativistas y el cine de estudio no se limitó a México. En toda América Latina, las películas de estudio celebraron el rol del Estado como fuerza modernizadora liderada por representantes morales que incluían a educadores y a médicos (como Rosaura y Felipe en *Río Escondido*), pero también a investigadores policíacos e, incluso, burócratas menores. Por ejemplo, en *Mercado de abasto* (Lucas Demare, Argentina, 1955), un recolector de impuestos debe convencer al dueño de un puesto del mercado de pagar lo que le corresponde, argumentando: “Usted no regala nada. El Estado devuelve el dinero a los contribuyentes... en servicios públicos, los hospitales, por ejemplo, construye puentes y caminos por donde circula todo el mundo”. El mercader no se convence, hasta que su propio hijo se accidenta y le salvan la vida en un hospital público gracias a una transfusión de sangre de un donante anónimo. “Yo sé que lo que han hecho por mi hijo no tiene precio”, dice el mercader, “y que además no se puede pagar porque aquí no se cobra. Pero por lo menos quiero gratificar a quien dio la sangre que lo salvó”. Ya hemos visto en *Allá en el Rancho Grande* el uso de la sangre como metáfora corporativista que une en forma orgánica actores sociales disímiles. En *Mercado de abasto* se nos presenta esta misma metáfora, a través de lo que Clara Kriger llama “el paralelismo organicista propuesto entre la sangre de los dadores, que insufla

19 Las reducciones de la redistribución la tierra en el gobierno de Alemán respondían a un cambio en las políticas calculado para promover el desarrollo de una burguesía agrícola a tiempo que la neutralización de los sindicatos de trabajadores estaba calculada para promover el desarrollo de una oligarquía industrial no muy diferente a la que se había promovido en Japón por medio de políticas corporativistas similares. Véase *ibíd.*, 32.

vida a un cuerpo, y el dinero de los impuestos que irriga y salva a la sociedad”.²⁰

La visión corporativista de la sociedad como un todo orgánico también es evidente en *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, Argentina, 1949) y en la ya mencionada *Camino al crimen*. Como señala Kriger, en estas películas policiales, las fuerzas del orden y la justicia

No están destinadas solamente a reprimir el delito... sino que ponen en pantalla a una sociedad que se ve afectada por las acciones delictivas y un estado que intenta mediar, reparar, articular las formas posibles de resolución de los conflictos. Es decir que instalan los conflictos privados de los personajes en la esfera de lo público, en un espacio de debate en el que estas instituciones estatales parecen tener un rol relevante.

En términos generales... estas producciones simbólicas tienden a reforzar y legitimar el poder del estado al promover la imagen de un estado moderno que, mientras protege a la comunidad, castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley. Una sociedad armónica en la que se resuelven los conflictos gracias a la mediación de una institución que defiende a todos, incluso al delincuente.²¹

Durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón (1946-1952), continúa la práctica de la década anterior de representar a los profesionales de la salud como generosos y solidarios, con la diferencia que ahora estos profesionales también se configuran como “instrumentos o agentes para la concreción de las obligaciones que tiene el Estado en el ámbito de la salud pública”.²² En su conjunto, estas representaciones positivas del Estado corporativista por medio de educadores, trabajadores de la salud, policías y otros empleados públicos es una constante en toda la época del cine de estudio en América Latina, lo que muestra no solo la convergencia ideológica entre el Estado y las industrias na-

20 Clara Kriger, *Cine y peronismo: el Estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), 163.

21 *Ibíd.*, 145-46.

22 *Ibíd.*, 153.

cionales de cine, sino también la eficacia de las leyes de censura que prohibían representaciones negativas del Estado y de sus representantes.

Dios se lo pague (1948)

A pesar de la presencia generalizada de representantes del Estado en el cine de la época, *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948), la película argentina más ambiciosa del cine de estudio, no representa al Estado directamente porque la película fue pensada en forma expresa para el mercado internacional. Esto requería cierta ambigüedad sobre detalles locales y una nueva estrategia de compartir estrellas, directores y personal técnico entre varios países latinoamericanos para así competir mejor con las producciones de Hollywood.²³ *Dios se lo pague* es una adaptación de la obra de teatro *Deus lhe pague* (1934) del brasileño Joracy Camargo, y cuenta la historia de Mario Álvarez (Arturo de Córdoba), un obrero que en su tiempo libre diseña una máquina capaz de producir la misma cantidad de materia textil que normalmente producen cien hombres. El jefe de Mario se roba los planos, y cuando Mario trata de recuperarlos, es acusado de intento de robo y encarcelado por ocho años. Al salir de la cárcel, se le hace imposible conseguir trabajo y se convierte en un limosnero con el alias “Juca”. Como limosnero acumula tanto dinero que empieza a llevar una doble vida: de noche es un humilde limosnero y de día un poderoso hombre de negocios. La primera vez que vemos a Juca/Mario, no sabemos nada de esto. Lo único que sabemos es que Juca es un viejo limosnero que le enseña algunos trucos de supervivencia y algunas perlas de sabiduría popular a otro mendigo llamado Barata (Enrique Chaico), como por ejemplo, “El hambre no impresiona a los desgraciados, en cambio confían todo en Dios”, y “El que pide limosna es el hombre que ya no lucha, una garantía para la sociedad”. Juca

23 Otros dos filmes reconocidos que caen en esta categoría son *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, México, 1949) y *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, Venezuela, 1950).

trabaja por turnos: temprano en la tarde frente a una iglesia y luego en la noche, cruzando la calle, frente a un casino clandestino.

Esta distribución del espacio, con el casino frente a la iglesia, refuerza la representación que hace la película del conflicto entre el bien y el mal como un conflicto entre la generosidad de los obreros que asisten con fe a la iglesia y comparten de lo poco que tienen, y la hipocresía de los ricos que derrochan su dinero en el casino, pero apenas dan limosnas. Por otra parte, la ausencia de referentes sobre el año de la acción del filme se presta para una interpretación de la disputa entre el bien y el mal como si fuera algo atemporal, lo que va a tono con la prohibición peronista de representar conflictos sociales del presente. Los cineastas argentinos solían evadir esta prohibición transfiriendo cualquier conflicto social a un pasado pre-peronista (de ahí el insistente uso de *flashbacks* como estrategia para estructurar la narrativa) y filmando dentro de estudios, de modo que los espectadores no malinterpretaran un conflicto ambientado en lugares reales como si fuera algo que estuviera sucediendo en el presente. En *Dios se lo pague* el conflicto social está doblemente desplazado del presente gracias a una puesta en escena estilizada de una ciudad que podría ser cualquier ciudad, y a través de la representación de los conflictos de clase social como si fueran problemas morales en lugar de problemas económicos.

El protagonista encarna este conflicto (y su eventual resolución) en su doble rol: como el mendigo Juca que comparte generosamente de su sabiduría popular y considera que pedir limosna es un trabajo; y como el capitalista Mario que planifica cómo vengarse del antiguo jefe que le ha hecho sufrir tanto. Como espectadores, sin embargo, solo nos enteramos de su doble identidad después de que Nancy (Zully Moreno) entra en pantalla. Nancy es una mujer glamorosa pero sin dinero que frecuenta el casino. Un día la policía llega sorpresivamente para allanar el casino, Nancy se esconde al lado del mendigo Juca y los dos entablan una amistosa conversación. Nancy le confiesa que lo que ella busca en un hombre es que le pueda dar la vida de lujos que tanto desea. Intrigado, el capitalista Mario decide mandarle flores anónimamente y una invitación a la ópera. La cita resulta ser para los dos una noche grandiosa: buena música, conversación agradable y una cena en un club nocturno lujoso donde Mario le hace una oferta

que no podrá rechazar: él le dará todo lo que ella desee, a cambio de no hacerle preguntas sobre quién es y qué hace con su vida.

Ella acepta y se muda con Mario pero sus nuevas vidas se basan en las apariencias: él pretende estar casado y ella pretende amarlo. Con el tiempo Nancy se va inquietando hasta que se reencuentra con Pericles Richardson (Florindo Ferrario), un ludópata que ella había conocido en el casino y que resulta ser el hijo del patrón de la fábrica que le había hecho la vida miserable a Mario. Después de una de sus citas, Pericles le propone a Nancy huir y, en medio de esta conversación, Mario regresa inesperadamente a la casa. Con cierta indiferencia, Nancy presenta a Pericles como un pariente y se excusa. Pericles entonces le dice a Mario que él es el hermano pobre de Nancy y que necesita con urgencia cien mil pesos. Mario le da el dinero sin preguntar detalles y Pericles se lo entrega a Nancy como si el dinero viniera de él.

Al día siguiente, cuando Nancy está por huir con Pericles, Mario le pide a Nancy ser testigo de una reunión con el padre de Pericles. En la reunión Mario revela que él, Mario, es el accionista mayor de la compañía, pero que aun así (dentro de la mejor tradición corporativista de buscar la conciliación y no la confrontación) piensa mantenerlo en la junta de la compañía luego de una reconfiguración de su estructura administrativa. Nancy, que no está al tanto del pasado de Mario, malinterpreta la jugada como si fuera una venganza contra ella por su intención de escapar con Pericles; y Mario, herido ante la confesión de Nancy de estar por huir con Pericles, se va de la casa pero no sin antes entregarle un joyero con la flor que revela su identidad como el limosnero que la salvó de la policía aquella vez frente al casino. Cuando Nancy abre la caja, corre tras Mario y lo encuentra frente a la iglesia, no disfrazado como Juca, ni bien vestido como Mario, sino como una combinación de los dos, la conciliación metafórica de las dos identidades que representa. Nancy también se viste diferente con un rebozo blanco en la cabeza, como un halo que explica la pureza de sus intenciones cuando arroja los pesos y las joyas mal adquiridos en el sombrero limosnero de Mario. Finalmente, como si la moraleja de la película no fuera ya lo suficientemente clara, los dos entran juntos a la iglesia y se santiguan con agua bendita (fig. 4.7). Luego se arrodillan frente al altar y Mario deposita las joyas y el dinero en la



Figura 4.7. Mario/Juca (Arturo de Córdoba) y una Nancy parecida a Evita (Zully Moreno) en la comedia moral *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948).

canasta de donaciones de la iglesia, practicando así la lección que su vida de limosnero le ha enseñado: despojarse de lo que uno tiene y pedir con humildad lo que uno desea. Dicho de otra forma, Mario al final concilia capital y mano de obra, usando su capital para ayudar a los pobres y no para enriquecerse ni para vengarse.

El corporativismo de los estudios latinoamericanos de cine

El discurso corporativista de reconciliación entre mano de obra y capital en *Dios se lo pague* está ideológicamente alineado con el discurso peronista de una tercera vía entre el capitalismo y el socialismo, no solo por el hecho de que el dinero de Mario proviene de rentas (un recurso nacional de ingresos, a diferencia de las inversiones desestabilizadoras en la bolsa), sino también a través de las muchas similitudes

físicas y biográficas entre Nancy y Eva Perón. Dicho esto, el discurso corporativista no tuvo que esperar el ascenso de Perón al poder para hacer su aparición en el cine argentino. Ya habíamos visto cómo en *El día que me quieras* (John Reinarte, Estados Unidos, 1935), un heredero rico se convierte en un cantante de tango de clase obrera y en el proceso reconcilia el capital y el trabajo por medio de la cultura popular. En forma similar, en *Puerta cerrada*, Daniel, el hijo de Nina, encarna la conciliación entre el capital de la familia por parte del padre y la fuerza laboral por el lado materno, una conciliación que el desenlace garantiza gracias a que el silencio de Nina previene la posibilidad de que su hijo herede la avaricia de su tía rica o el resentimiento de su tío pobre. Seguramente no es una coincidencia que al final de *Dios se lo pague*, tanto Mario como Nancy están libres de la avaricia y el resentimiento que habían sido impedimentos para su conciliación final, pues la metáfora central de los filmes corporativistas es la de un cuerpo político donde las clases sociales dispares y los grupos étnicos se complementan en forma orgánica y armónica. Ese cuerpo puede estar encarnado en un personaje que hereda todos los elementos dispares de los diferentes grupos sociales, como el hijo en *Dios se lo pague*; en un personaje que armoniza capital y mano de obra por medio de su propia iniciativa, como lo hace el personaje de Gardel en *El día que me quieras*; o en un personaje que sintetiza diferentes culturas, como el caso de la protagonista en *María Candelaria*.

Independientemente de cómo se manifieste esa conciliación, la representación de la nación latinoamericana en el cine de estudio como un cuerpo político corporativista es altamente consistente desde mediados de los años treinta hasta finales de los años cuarenta. Para resumirlo con el ejemplo que dan las películas más populistas del periodo —*Navidad de los pobres* (Manuel Romero, Argentina, 1947), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, México, 1948), *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, México, 1948) y *Alma de bohemio* (Julio Saraceni, Argentina, 1949)— la nación es una gran familia feliz donde, a pesar de que los integrantes tienen diferentes niveles de poder y privilegio, todos se llevan maravillosamente bien gracias a la generosidad de los que tienen más, la humildad de los que tienen menos y las bondades de un Estado que media entre ambos grupos para el bien común.

CAPÍTULO 5

Crisis y ocaso del cine de estudio

De la política del Buen Vecino a la contención de la Guerra Fría

Al terminar la Segunda Guerra Mundial en 1945, justo cuando las películas mexicanas empezaban a competir con los productos de Hollywood en el mercado latinoamericano, el gobierno de los Estados Unidos abandonó su política del Buen Vecino en favor de políticas para expandir mercados y combatir el comunismo. En consecuencia, la política cinematográfica de los Estados Unidos pasó a dar prioridad a la recuperación de los mercados perdidos en América Latina a través de convenios especiales para los distribuidores y exhibidores estadounidenses en México, tratados comerciales con España que dificultaron que México exportara sus propias películas a ese importante mercado, y la venta por paquetes de películas hollywoodenses a precios muy por debajo del costo.¹

1 Seth Fein, “From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema After the Second World War”, en

Al mismo tiempo, las reglas de los sindicatos en México dificultaban la innovación al impedir la entrada de nuevo talento al sistema, mientras que el Estado mexicano en 1949 tomó la decisión estratégica de no brindarle a la industria cinematográfica mexicana el apoyo necesario para protegerla de la agresiva ofensiva de Hollywood y del gobierno de los Estados Unidos.² El resultado de todos estos factores internos y externos fue que el cine mexicano perdió la capacidad que tuvo brevemente durante los años cuarenta, de competir con Hollywood por el mercado latinoamericano de cine clase A, el cine de altos valores de producción y con estrellas, que se promocionaba como la mayor atracción de una programación que también incluía noticieros, cortos o episodios de series, y una segunda película de bajo presupuesto o cine clase B. Como lo explica Seth Fein: “Excepto por algunos casos notables, las industrias filmicas de Estados Unidos y México entraron en una división internacional de los públicos hispanoparlantes: México se dio a la producción de cine clase B, mientras que Hollywood se dio a la tarea de reconquistar las pantallas del cine clase A, a las que habían renunciado durante la Segunda Guerra Mundial”.³ La franquicia del Santo es un claro producto de esta división, junto con las películas de Cantinflas que ya habían perdido su novedad. En Brasil y Argentina la situación era algo similar, aunque en menor grado porque ninguno de los dos países llegó a desafiar la hegemonía de Hollywood como lo hizo México. No obstante, los estudios de Brasil y Argentina sí se dedicaron en los años cincuenta y sesenta a la producción de cine clase B, como las *chanchadas* en Brasil y películas de *sexploitation* en Argentina, para un mercado secundario.⁴

Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers, eds. Joanne Herschfield y David R. Maciel (Lanham: SR Books, 2005), 139-41.

2 Ibid., 152-55.

3 Ibid., 155.

4 La película de Armando Bó *El trueno entre las hojas* (Argentina, 1956) incluyó la primera escena con un desnudo completo en el cine argumental de América Latina y lanzó la carrera de Isabel Sarli.

La parodia como síntoma de la crisis del cine de estudio

Un resultado interesante de este giro a la producción de cine clase B es la rápida aparición de parodias del cine clase A. En el caso de Brasil, João Luiz Vieira lo explica así:

La dinámica de inversiones, propias al carnaval, la vemos en la *chanchada* y [también] en la parodia de las películas estadounidenses, ... [En ellas] hay frecuentes críticas y observaciones sobre la vida política y la administración de Río de Janeiro, Capital Federal del periodo. Apuntan a la falta de electricidad y de agua, al aumento de los precios de los alimentos, a los políticos y sus retóricas populistas con grandiosas promesas que no cumplen, al cambio de sede de la capital a Brasilia, las diferencias de clase, la burocracia y los burócratas, y a la situación de los negros en la sociedad brasileña. El público entendía y se identificaba con este lenguaje.⁵

Nem Sansão Nem Dalila (*Ni Sansón ni Dalila*, Carlos Manga, Brasil, 1954), por ejemplo, parodia *Sansón y Dalila* de Cecil B. DeMille (Estados Unidos, 1949), no como un fin en sí mismo, sino para exponer cómo las élites brasileñas se alían con políticos populistas para retener el poder.⁶ En México, el comediante Germán Valdés, conocido como “Tin Tan”, tuvo una exitosa carrera con parodias que anunciaban su irreverencia desde el título mismo: *La marca del Zorro* (1950), *Simbad el mareado* (1950), *El ceniciento* (1951), *El bello durmiente* (1952), *El vizconde de Montecristo* (1954), *Tres mosqueteros y medio* (1956), *Rebelde sin casa* (1957) y *El rey del barrio* (1949), esta última una doble parodia: de las películas de gánsteres de Hollywood y de las cabareteras mexicanas (fig. 5.1). Para Carlos Monsiváis, *El rey del barrio* es la mejor película de Tin Tan y justifica su juicio con palabras tan expresivas como el actor: “Tin Tan es el *crooner* y el bolerista, el impregnado de onomatopeyas del *boogie-woogie* y boleros, el que

5 João Luiz Vieira, “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, en *Brazilian Cinema*, eds. Randal Johnson y Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 262.

6 Jean-Claude Bernardet, *Trajectoria Crítica* (São Paulo: Polis, 1978), 210-11.



Figura 5.1. Tin Tan (Germán Valdés) y la Tongolele (Yolanda Montes) en la película *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, México, 1949), una doble parodia de las cabareteras y las películas de gángsteres.

canta con toda la boca (‘se me desparrama el hocico’). Si no puede ser solemne a lo Juan Arvizu o Emilio Tuero, ni sensual a lo Frank Sinatra, Tin Tan sí logra parodiar los diversos estilos unificándolos en el suyo, abiertamente cursi desde la perspectiva de la ironía, de la reticencia, del uso precavido de los dones vocales que nunca son para tanto”.⁷

Algunas veces las comedias pasaban de la parodia a la sátira. En *Carnaval Atlántida* (José Carlos Burle y Carlos Manga, Brasil, 1952), un aspirante a director llamado Cecilio B. de Milho —en portugués, *milho* significa maíz y su pronunciación hace juego fonético con Cecil

7 Carlos Monsiváis, “Tin Tan: *El Rey del Barrio*”, en *Las imprescindibles de Monsiváis*, ed. Carlos Bonfil (Ciudad de México: CONACULTA, 2011), 39.

B. DeMille— se da a la tarea de filmar la vida épica de Helena de Troya (fig. 5.2). En un gesto que hace honor al “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade, la película ingiere el género de superproducciones hollywoodenses, lo digiere utilizando las formas del carnaval brasileño y lo regurgita en forma de *chanchada*. La película comienza con dos *malandros*, interpretados por Colé Santana y Grande Otelo, tratando de venderle el guion de una *chanchada* a de Milho, pensando que es el tipo de guion épico que el estudio debe producir. De Milho descarta el manuscrito, pero les ofrece trabajo como operarios de limpieza en el estudio. Poco después, de Milho se los encuentra en uno de los sets del estudio y les explica la visión grandilocuente que tiene en mente para la tragedia troyana que piensa dirigir. Grande Otelo le responde con su propia visión, un *remake* carnalesco de la misma escena pero con Helena transformada en una bailarina de samba, bailando feliz al ritmo de *Dona Cegonha*, el éxito musical del carnaval de ese año. La película, podríamos decir, comienza parodiando el estilo



Figura 5.2. Grande Otelo y Eliana Macedo cantan a dúo en la *chanchada* *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle y Carlos Manga, Brasil, 1952).

de DeMille que el director de Milho quiere utilizar, pero el resto de la película funciona como una gran *chanchada*, con números musicales y abundantes representaciones cómicas. De modo que lo que comenzó como una inocente parodia que se burla del hollywoodcentrismo de muchos en la industria de cine brasileña, se convierte en una sátira perspicaz que ridiculiza la idiotez de quienes pretenden hacer una producción épica sobre un tema europeo, y con los altos estándares de una producción de Hollywood, en un país como Brasil. Hacia el final de la película, Lolita (María Antonia Pons) le implora a su tío de Milho que renuncie a ese tipo de producción y opte por un musical, argumentando que “la gente quiere cantar, bailar, divertirse”, a lo que él le responde incrédulo: “¿Un musical, en mi estudio?” El chiste es a costas de los estudios Vera Cruz (ver el próximo capítulo), pero también un guiño a los espectadores que estamos de acuerdo con que una *chanchada* como la que hemos estado disfrutando, es una forma de producción más que apropiada para un país con una cultura popular tan fuerte y arraigada como la que tiene Brasil.

Aventurera (1950)

En tanto sátira, *Carnaval Atlântida* no provoca mucho escozor pues la narrativa fílmica insiste en la conciliación, y al final, prevalece la moral burguesa. *Aventurera* (Alberto Gout, México, 1950), en cambio, es mucho menos conciliadora y lanza una crítica mordaz a la crisis paralela del corporativismo de estado y el cine de estudio. Ninón Sevilla, una bailarina y actriz cubana interpreta a Elena, una joven de clase media engañada y forzada a trabajar como bailarina y prostituta en un cabaret. Uno por uno, Elena logra vengarse de todos los que le han hecho daño, pero a diferencia de lo que era práctica común en el cine de la época, no es castigada por ello. La película parodia las fórmulas del melodrama y de las películas de cabareteras para satirizar la hipocresía y el clasismo de la burguesía, y cuestionar el rol subordinado de las mujeres en la sociedad. La parodia del melodrama se logra por medio de una actuación desmedida, incluso para los estándares de ese entonces (Ana M. López habla de “la mirada exageradamente sexual

de Sevilla... su risa excesiva y su modo desafiante de fumar”).⁸ Paralelamente, la película parodia el género de cabareteras mediante unos números de baile donde Sevilla hace alarde de “su figura abundante, los vestidos muy ceñidos [y] su movimiento de caderas”.⁹

En cuanto a la narrativa, la película se adhiere a la tipología de personajes ya establecidos para el cine de cabareteras, un género cuya producción creció exponencialmente en la segunda mitad de los años cuarenta.¹⁰ Los principales tipos de personajes femeninos en las cabareteras son dos: por un lado, la mujer virtuosa que es engañada y llevada a la prostitución pero se sobrepone a la situación gracias a sus virtudes como bailarina y cantante; y por otro lado, la mujer villana que le tiende la trampa a la mujer virtuosa y la mantiene en una posición subordinada.¹¹ Los tipos secundarios son un reflejo de los dos principales y como tal o ayudan u obstruyen el paso de la protagonista en sus intentos de escapar su situación. En *Aventurera*, no obstante, hay una variación, pues los personajes principales están desdoblados: Elena es una joven virtuosa y a la vez vengativa, mientras que su antagonista Rosaura (Andrea Palma) es la madame villana que obliga a Elena a la prostitución, pero también es una madre que se sacrifica por sus hijos. Los personajes secundarios también están desdoblados:

8 Ana M. López, “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”, en *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, eds. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (London: BFI Publishing, 1993), 158.

9 *Ibíd.*, 158. López señala que las marcas de género sexual en la actuación de Sevilla no guardan tanta relación con la parodia sino con una afirmación desafiante de una identidad de género hipersexualizada. No obstante, es posible considerar esas dos posibilidades —la parodia y la afirmación excesivamente provocadora de género sexual— como absolutamente compatibles en este caso.

10 Según Emilio García Riera, el número de películas sobre la vida en los cabarets y arrabales aumentó de tres en 1946 a trece en 1947, veinticinco en 1948, cuarenta y siete en 1949, y cincuenta en 1950. Estas cifras incluyen los dos géneros porque como reconoce García Riera, muchas veces las películas sobre los arrabales incluyen la vida en los cabarets. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano* (Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 154.

11 *Ibíd.*, 153-55.

Lucio (Tito Junco) es el proxeneta que primero vende a Elena, luego la salva de la muerte y al final trata de matarla; y Rengo (Miguel Inclán) es el matón de Rosaura que luego se convierte en el protector de Elena (fig. 5.3).



Figura 5.3. El matón Rengo (Miguel Inclán) retiene a Elena (Ninón Sevilla) mientras que Rosaura (Andrea Palma) le explica las reglas de la casa en *Aventurera* (Alberto Gout, México, 1950).

El único personaje que se libra de este desdoblamiento es Mario (Rubén Rojo), el hijo mayor de Rosaura que se enamora de Elena. Aun así, aunque Mario le ofrece a Elena la respetabilidad social que ella ha perdido, *Aventurera* no es sobre la búsqueda de amor de Mario ni sobre la búsqueda de respetabilidad de Elena. Por el contrario, el hilo narrativo principal es la búsqueda de venganza de Elena, de tal modo que a ella solo le interesa casarse con Mario para lograr ese objetivo. Una vez regresa a trabajar en los cabarets usando el apellido de Mario, y tras revelar a Mario la vida secreta de Rosaura, Elena se da por satisfecha y se siente lo suficientemente segura como para decirle a Rengo, quien ahora es su guardaespaldas, que no necesita que la

proteja esa noche. Esta es la primera conclusión y la más importante de la película. La segunda conclusión cierra con broche de oro el éxito que Elena ha logrado con tanto trabajo: Lucio, que ha escapado de la prisión, aparece en su cuarto para secuestrarla. Mario también aparece para decirle que aún la ama a pesar de todo lo que ha pasado. Lucio interrumpe la escena de amor. Los dos hombres se enfrentan. Lucio deja a Mario inconsciente de un golpe y luego obliga a Elena a irse con él. Afortunadamente, Rengo, quien ha estado vigilando fuera del hotel, mata a Lucio justo cuando Lucio iba a matar a Elena, y Elena, quien ahora sí está enamorada de Mario, se marcha de brazos con él. Este final feliz, sin embargo, no deja la sensación de que Elena se ha sometido al marido. Más bien, el brío de Elena ha abierto una caja de Pandora de liberación sexual y económica en la representación de mujeres en el cine latinoamericano, pues la película deja muy claro que Elena nunca será una esposa tradicional, sino una mujer liberada, en control de su propia sexualidad y sustento.¹²

Desde esta perspectiva, *Aventurera* es más comedia que melodrama, y específicamente, una comedia de errores cuya resolución marca la emancipación del personaje femenino del binarismo prostituta-santa que el cine latinoamericano le venía imponiendo a los personajes femeninos por más de cincuenta años. El cine latinoamericano de la primera mitad del siglo xx es una proyección del deseo masculino y

12 Al hablar de brío en el caso de Elena, estoy pensando en el ensayo de Gilberto Pérez, "Melodrama of the Spirited Woman: *Aventurera*", en *Latin American Melodrama*, ed. Darlene J. Sadlier (Urbana: University of Illinois Press, 2009), 19-32, donde explica:

Platón distinguía tres partes del alma humana: la parte racional, la parte concupiscible (que desea), y la parte que se enfada, la briosa. En la actualidad, el enfado tiene una mala connotación y por ello es a menudo un objeto de terapia: el "control de la ira", por ejemplo. No obstante, Platón consideraba esa parte tan importante como la razón: las emociones son las que edifican a los guerreros, y los gobernantes de la República debían ser tanto guerreros como filósofos, sobresalientes no solo por su amor a la sabiduría sino también por su brío. Puede que Elena no sea una filósofa, pero nadie duda que sea una guerrera. *Aventurera* celebra ese invencible brío suyo.

de la división patriarcal entre amor y deseo. De ahí que los personajes femeninos del cine mudo y del cine de estudio se limitaran casi exclusivamente a madres o prostitutas. Esto no solo niega la subjetividad de las mujeres, sino que también obliga a todos los personajes, femeninos y masculinos, a escoger entre el falso binarismo de amor o deseo. *Aventurera* se destaca porque lleva la falsedad de ese binarismo a sus límites, al presentarle a Mario la opción de escoger entre una esposa y una madre que están ambas sexualizadas, en lugar de plantearle la opción más tradicional de escoger entre un objeto del deseo hipersexualizado y una figura maternal asexualada. Otro asunto de igual importancia es que ni Elena ni Rosaura tienen que sacrificar sus vidas (como sucede con las protagonistas de *Puerta cerrada*, *María Candelaria* y *Río Escondido*, discutidos en el capítulo anterior), o su libertad (como Nancy en *Dios se lo pague*) para que Mario pueda concluir una trayectoria edípica que en todo caso es secundaria a la narrativa principal, la de la venganza de Elena. Finalmente, *Aventurera* representa a un país muy alejado del ideal corporativista de protección a los más desfavorecidos, y a un padre que se suicida, dos factores que, tomando en cuenta la representación tan positiva del corporativismo patriarcal en el cine de las dos décadas anteriores, anuncian el final de esa hegemonía en el cine latinoamericano de estudio.

La producción de documentales y noticieros durante los años del cine de estudio

De todos los países latinoamericanos, solo México y Argentina (y en menor medida Brasil) desarrollaron cines industriales de estudio en los años treinta, cuarenta y cincuenta. Sin embargo, durante ese mismo periodo, muchos más lograron alcanzar niveles sostenibles en la producción de noticieros. Paulo Antonio Paranaguá ha identificado más de cuarenta en toda la región, entre ellos *Noticiario Panamericano* y *Reflejos Argentinos* en Argentina; *Cinédia Jornal* y *Atualidades Atlântida* en Brasil; *Noticiario Clasa-Excelsior* y *Noticiario EMA* (España México Argentina S. A.) en México; *Noticiario Royal News* y

Cineperiódico en Cuba; y *Noticiario Nacional* en Perú.¹³ Con la excepción del *Cine Jornal Brasileiro*, que fue producido directamente por el Ministerio de Prensa y Propaganda de Brasil, las compañías de noticieros latinoamericanas eran privadas, aunque era el Estado el que frecuentemente comisionaba o financiaba sus producciones.

La producción de documentales fue mucho más limitada que la producción de noticieros, con la excepción de Brasil. En 1932, el gobierno aprobó una ley que exigía la exhibición de un corto nacional antes de la película principal. Insatisfecho con la calidad de esos cortos, el Ministerio de Educación y Salud creó el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE) en 1936, la primera iniciativa de este tipo en América Latina.¹⁴ El INCE fue un instrumento del Estado corporativista de Getúlio Vargas, pero no reprodujo el tipo de discurso racista de las dos instituciones que le sirvieron de modelo: el Instituto Luce de Italia y la Reichsstelle für den Unterrichtsfilm de Alemania. Más bien, bajo la enérgica dirección del antropólogo Edgar Roquette-Pinto, el INCE desarrolló “un discurso que valoraba la dimensión multirracial del pueblo brasileño [y] el papel de la educación y la higiene pública en su desarrollo”.¹⁵ En sus treinta años de existencia (1936-1966), el INCE produjo más de 350 documentales, la mayoría de ellos dirigidos por Humberto Mauro. Sheila Schvarzman ha dividido la producción de INCE en dos periodos: 1936-1947 y 1947-1966. En el primer periodo, bajo la dirección de Roquette-Pinto, Mauro creó una imagen de Brasil que era consistente con la visión de su jefe, de una nación progresista, caracterizada por la armonización de los conflictos sociales y raciales, y bendecida por grandes estadistas que establecie-

13 Paulo Antonio Paranaguá, “Orígenes, evolución y problemas”, en *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003), 34-35.

14 Un año antes, en 1935, el gobierno de Cárdenas trató de establecer el Instituto Nacional Cinematográfico “antes de que fuera desmantelado, en gran medida, por un boicot de Hollywood”. Seth Fein, “From Collaboration to Containment”, 147.

15 Fernão Pessoa Ramos, “Humberto Mauro”, en *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003), 128-29.

ron los mitos fundacionales de la nación.¹⁶ En ese periodo abundan los documentales sobre flora, fauna, industrias, pueblos y recursos naturales brasileños; reconstrucciones de episodios históricos; biografías de famosos estadistas, músicos, novelistas y poetas del país; historias de la cultura artesanal, y noticieros de eventos políticos y cívicos.¹⁷ En su conjunto, estas producciones evidencian una visión de la educación en masa como el motor de una modernización corporativista. El éxito del INCE en este primer periodo fue tal que otros países de América Latina fundaron instituciones similares: la División de Educación para la Comunidad (DIVECO) en Puerto Rico en 1949, el Instituto Boliviano Cinematográfico en 1953, el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en Uruguay en 1954 y el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) en 1959.

Durante el segundo periodo del INCE, sin Roquette-Pinto y su visión grandilocuente y modernizante de Brasil, Mauro dio rienda suelta a su visión lírico-nostálgica del país de su juventud. Esta línea de trabajo culminó con la serie *Brasilianas*, siete cortos hechos entre 1954 y 1956 que celebraban las tradiciones musicales que estaban desapareciendo en su estado natal de Minas Gerais. Fernão Pessoa Ramos explica la importancia de esta serie:

La representación de la cultura popular (las canciones que acompañan el trabajo) despierta en Mauro un nuevo nivel de atención. El rigor de la puesta en escena llega aquí a un punto álgido, lo que explica por qué se considera a Mauro uno de los directores de estilo más vigorosos de América Latina. Mauro no está buscando imágenes ni encuadres geniales como los de Gabriel Figueroa, Ruy Santos o Mário Peixoto. Por el contrario, sus tomas parecen estar compuestas naturalmente, demostrando así la madurez de un estilo cuyas formas emergen de la simplicidad de la cultura que está filmando.¹⁸

16 Sheila Schvarzman, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (São Paulo: Editora UNESP, 2003), 303.

17 Carlos Roberto de Souza, "Humberto Mauro", en *Le Cinéma Brésilien*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987), 140.

18 Fernão Pessoa Ramos, "Humberto Mauro", 135.

Las *Brasilianas* —junto con *O Canto da Saudade* (*Un canto de nostalgia*, 1952), una oda autofinanciada a Volta Grande, su tierra natal— son la culminación de una larga y productiva carrera que también marca el cierre de un periodo del cine latinoamericano, pues su sostenida nostalgia hace evidente que se trata del fin de una época (fig. 5.4). Dicho esto, las *Brasilianas* —junto con algunos de los documentales producidos por instituciones similares en la misma época, entre ellos *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz, Bolivia, 1953)— comienzan a superar lo que Bill Nichols denomina el modo expositivo, tan característico del documental latinoamericano de la primera mitad del siglo. Al hacerlo, apuntan ya hacia el giro expresivo que tomará el documental durante la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano, y a la centralidad que asumirá el modo documental en la práctica del cine narrativo.



Figura 5.4. Galdino (Mario Mascarenhas) la da una serenata a María (Claudia Montenegro) en la bucólica *O Canto da Saudade* (Humberto Mauro, Brasil, 1952).

El legado del cine de estudio

La relación entre el cine de estudio y el estado corporativista es una de interdependencia: ambos comenzaron en los años treinta, ambos tuvieron su apogeo a finales de esa década y a lo largo de los años cuarenta, y ambos empezaron un largo periodo de declive en los años cincuenta. El final de la década de 1930 y la totalidad de los años cuarenta constituyen por tanto una época dorada para el cine de estudio y los estados corporativistas, gracias en parte a un crecimiento económico sin precedentes y a la movilidad social generados por la industrialización por sustitución de importaciones (ISI). Obviamente, hubo un lado oscuro a este crecimiento económico y el discurso corporativista que lo acompañó. En el siguiente capítulo me ocupo de cómo los cineastas latinoamericanos usaron estrategias y técnicas asociadas con el neorrealismo y el cine arte para representar de forma crítica ese lado oscuro.

El legado del cine de estudio es, con todo, impresionante. En términos de modos de producción, la financiación pública de compañías de cine que culminó en los años cuarenta continúa hasta hoy día, entre ellas: el ICAIC en Cuba, productora de aproximadamente 175 películas, 1.500 noticieros y 1.000 documentales entre 1959 y 1989; Embrafilme, la compañía estatal brasileña responsable de 270 películas entre 1970 y 1981; y más recientemente, la Villa del Cine en Venezuela, una compañía estatal que desde el 2006 ha producido más de 100 películas, cortos y documentales.¹⁹ Los modos de representación establecidos durante el cine de estudio también han pervivido,

19 Fuentes: Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 105; Julianne Burton, "Film and Revolution in Cuba: The First Twenty Five Years", en *New Latin American Cinema, Volume 2: Studies of National Cinemas*, ed. Michael Martin (Detroit: Wayne State University Press, 1997), 126; "Memory of the World Register: Original Negatives of the Noticiero ICAIC Latinoamericano", <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/cuba_noticiero_icaic.pdf> y <http://www.villadelcine.gob.ve/?page_id=3652>.

concretamente en las telenovelas, herederas directas de los melodramas de los años treinta y cuarenta. Pero quizás lo más sorprendente es que muchas de las películas del cine de estudio siguen vivas en el imaginario social, gracias a medios y formatos que han incluido la televisión, vídeo, DVD y plataformas en línea; y gracias también a un creciente número de investigadores y curadores que las han estado reexaminando desde una variedad de enfoques que reconocen la interseccionalidad de raza, clase social, etnicidad, género y sexualidad en todos los aspectos de este cine, desde la representación hasta sus modos de producción, distribución y exhibición.²⁰

20 Véase, por ejemplo, Sergio de la Mora, *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Austin: University of Texas Press, 2006); Isabel Arredondo, *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1991: Transformation of Femininity on Screen* (Jefferson: McFarland, 2014); y *Cinema between Latin America and Los Angeles: Origins to 1960*, eds. Colin Gunckel, Jan-Christopher Horak y Lisa Jarvinen (New Brunswick: Rutgers University Press, 2019).

PARTE III

EL NEORREALISMO Y EL CINE ARTE

CAPÍTULO 6

El neorrealismo y el cine arte

Tras la derrota de las potencias fascistas en la Segunda Guerra Mundial, el corporativismo latinoamericano se despojó de muchas de sus propias prendas proto-fascistas y adoptó, bajo el lema del desarrollo, elementos del liberalismo económico y de la democracia representativa. El ejemplo más famoso del desarrollismo en la región fue la presidencia de Juscelino Kubitschek (1956-1961), cuyo lema de “cincuenta años de progreso en cinco” culminó en la construcción de Brasilia como la nueva capital de Brasil. Paradójicamente, dado el poder financiero, político y militar que los Estados Unidos ejerció en la región en la década de 1950, el cine latinoamericano evidenció una profunda reconfiguración en sus prácticas trianguladas, alejándose de Hollywood como modelo principal para los cineastas de la región. La reconfiguración comenzó no en los estudios, sino con un nuevo público cinéfilo que reconoció en los nuevos modelos europeos de producción y representación formas más adecuadas que las de los estudios para explorar las nuevas realidades y sensibilidades de la posguerra en América Latina. Durante la época del cine de estudio, el público en América Latina estaba condicionado a ver melodramas o comedias, y los estudios suplieron esta demanda con un modelo de cine estandarizado. Hacia 1950, sin

embargo, las urbes latinoamericanas comenzaron a crecer a un ritmo exponencial. En este ambiente de acelerado crecimiento urbano, con sus inevitables conflictos, surgió un público y una crítica más sofisticados, ávidos de películas que abordaran temas psicológicos y sociales de la nueva realidad urbana de forma más directa e innovadora.

El surgimiento de una cultura cinéfila

La nueva cultura cinéfila se manifestó en diferentes lugares. Los teatros comerciales proyectaban con regularidad películas neorrealistas italianas de directores como Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio De Sica, así como dramas psicológicos de directores como Ingmar Bergman, Yasujiro Ozu y Robert Bresson. Paralelamente, gracias a nuevos cursos universitarios, cinematecas y cineclubes (frecuentemente patrocinados por universidades, la Iglesia Católica y grupos comunistas), los amantes del cine tuvieron la oportunidad de volver a ver películas del pasado y discutir los últimos avances del medio. En

<i>Revistas de cine</i> <i>Cine Club</i> (Montevideo, 1948-1953) <i>Film</i> (Montevideo, 1952-1955) <i>Cine-Guía</i> (La Habana, 1953) <i>Filme</i> (Río de Janeiro, 1949) <i>Gente de Cine</i> (Buenos Aires, 1951-1957) <i>Revista de Cinema</i> (Belo Horizonte, 1954-1957) <i>Revista de Cultura Cinematográfica</i> (Belo Horizonte, 1957-1963) <i>Séptimo Arte</i> (México, 1957-1962) <i>Delirio</i> (São Paulo, 1960) <i>Cine-Clube</i> (Río de Janeiro, 1960) <i>Revista de Cinema</i> (Belo Horizonte, 1961-1964) <i>Nuevo Cine</i> (Ciudad de México, 1961-1962)
<i>Historia, teoría y crítica</i> Alberto Cavalcanti, <i>Filme e Realidade</i> (1953) Luis Buñuel, “El cine, instrumento de poesía” (1958) Domingo Di Núbila, <i>Historia del cine argentino</i> (1959) Alex Viany, <i>Uma introdução ao cinema brasileiro</i> (1959)

Tabla 6.1. Publicaciones cinéfilas en la década de 1950.

otras palabras, el cine ya se entendía como un hecho cultural, y la mejor evidencia de ello fue el surgimiento de una pujante actividad editorial que incluyó una amplia gama de revistas de cine, los primeros libros de historia sobre cines nacionales, y los primeros textos teóricos desde que Mário Peixoto publicara su ensayo sobre *Límite* en 1931. Las tablas 6.1 y 6.2 dan una idea de la dimensión de estos cambios.¹

<i>Cineclubes</i> 1940-Clube de Cinema de São Paulo (censurado y reabierto en 1946) 1942-Club Gente de Cine (Buenos Aires, precursor del Cine Club Núcleo, 1954) 1948-Sociedad de Cine, Cuba 1948-Cine Club del Uruguay 1949-Cine Club de Colombia 1950-Primer Congreso de las Sociedades de Cine de Brasil 1951-Cine Club de Medellín 1952-Cine Club de Lima 1955-Fundación de la Federación Mexicana de Cineclubes
<i>Archivos de cine</i> 1948-Filmoteca, São Paulo MOMA (Cinemateca Brasileira a partir de 1956) 1951-Cinemateca de Cuba 1952-Cinemateca Uruguay 1957-Cinemateca, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro 1957-Instituto Nacional de Cine, Buenos Aires 1960-Filmoteca de la UNAM 1962-Cinemateca Universitaria, Universidad de Chile
<i>Programas universitarios</i> 1950-Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (Montevideo) 1955-Instituto Fílmico, Universidad Católica, Santiago de Chile 1956-Instituto de Cinematografía, Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina 1959-Departamento de Actividades Cinematográficas, UNAM 1960-Departamento de Cine Experimental, Universidad de Chile 1963-Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos, UNAM

Tabla 6.2. Instituciones cinéfilas de la década de 1950.

1 Tomado de Paulo Antonio Paranaguá, “América Latina busca su imagen”, en *Historia general del cine*, vol. 10, eds. Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (Madrid: Cátedra, 1996), 234; y de Julianne Burton, “Reframing the Fifties”, *Nuevo Texto Crítico* 11, n. 21-22 (1998): 7-8.

Convergencia del neorrealismo y el cine arte en América Latina

De la mano de esta nueva cultura de cine surgieron dos nuevos modos cinemáticos: el neorrealismo y el cine arte. Los rasgos sobresalientes del neorrealismo son bien conocidos: filmación en locaciones reales con sonido directo y luz natural, historias lineales que exploran el diario vivir de la clase obrera y el uso frecuente de actores no profesionales. El cine arte, por otro lado, es una categoría más amorfa. En términos generales, se refiere al cine que enfatiza la calidad técnica, que rechaza las convenciones genéricas del cine clásico y que entiende al director como *auteur* de una obra de arte única, expresiva y poética, comúnmente marcada por la ambigüedad.² La idea de que algunos directores son autores de sus películas fue propuesta inicialmente por el crítico francés Alexandre Astruc en un manifiesto de 1948 titulado “El nacimiento de una vanguardia: ‘La Caméra-stylo’”, y luego fue elaborada en las páginas de *Cahiers du Cinéma* en la década de 1950, en artículos como “Una cierta tendencia del cine francés” de François Truffaut (1954) y “Sobre el cine de autor” de André Bazin (1957).³ La idea del director como autor es problemática, dada la naturaleza colectiva del trabajo de hacer cine, pero es útil en la medida que evitemos ver a estos autores de cine en la tradición romántica del artista solitario. Con esto en mente, podemos distinguir por lo menos tres tipos de *auteurs* en América Latina:

1. *auteurs* del cine de estudio: directores como Luis Saslavsky y Emilio Fernández, que desarrollaron estilos personales dentro de las restricciones que les imponía el sistema de estudio, y que al hacer-

2 Véase David Bordwell, “The Art Cinema as a Mode of Film Practice”, en *Film Theory and Criticism*, eds. Leo Braudy y Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 2004), 774-82.

3 Véase Barry Keith Grant, ed., *Auteurs and Authorship: A Reader* (Oxford: Blackwell Publishing, 2008).

- lo, ayudaron a darle un rostro visible a los valores corporativistas y patriarcales de toda una generación,
2. *auteurs* a contracorriente del cine de estudio: directores como Luis Buñuel y Leopoldo Torre Nilsson, que lograron imponer sus propios estilos y visión del mundo en producciones de estudio que además cuestionaban los valores corporativistas y las convenciones genéricas de ese cine, y
 3. *auteurs* independientes: directores como Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha, quienes desarrollaron sus estilos personales y su visión de mundo fuera del sistema de estudios, y en diálogo con las nuevas olas de otras regiones y países.

El cine arte se asocia de forma más cercana al trabajo de los directores en la segunda categoría de *auteurs*. Este capítulo se enfoca primero en dos de ellos: Luis Buñuel y Leopoldo Torre Nilsson, representantes de toda una generación de directores de cine arte que también incluye a Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, Walter Hugo Khoury, Carlos Velo, Roberto Gavaldón, David José Kohon y Lautaro Murúa. Luego, repaso dos trabajos tempranos de Nelson Pereira dos Santos a caballo entre el neorrealismo y el *auteurismo* independiente. Como veremos, los trabajos de Buñuel, Torre Nilsson y Pereira dos Santos demuestran que la relación entre el neorrealismo y el cine arte en América Latina fue más dialógica que dialéctica, un tema que amerita cierta elaboración.

Si bien el neorrealismo y el cine arte son diferentes —el neorrealismo es didáctico, moralista y utilitario; mientras que el cine arte tiende a ser poético, ambiguo en su moralidad y, por tanto, difícil de instrumentalizar— ambos comparten el supuesto, ampliamente difundido en los cineclubes de América Latina de ese entonces, de que el cine podía ayudar a mejorar la sociedad concientizando a los espectadores mediante la exploración de aspectos poco representados de la realidad. Los cineclubes compartían, además, cierto rechazo a las convenciones temáticas y estéticas del cine de estudio, más un compromiso con el reformismo político como vía privilegiada para lograr cambios sociales positivos.

Paulo Antonio Paranaguá, quien ha realizado el análisis comparado más completo del neorrealismo latinoamericano, argumenta

que el entusiasmo con el cual los cineastas latinoamericanos adoptaron y adaptaron ese modelo se explica por el hecho de que el neorrealismo satisfacía las dos alternativas ideológicas más importantes en los cineclubes de la época. “Las dos tendencias”, escribe Parana-guá, “estaban de acuerdo en que el cine tenía una función mesiánica que cumplir: los marxistas podían proyectar su deseo de transpa-rencia en el neorrealismo; por su lado, los católicos podían ver re-flejadas allí sus propias aspiraciones a la trascendencia”.⁴ Parana-guá no se extiende al respecto, pero una somera comparación entre Ce-sare Zavattini y André Bazin lo ilustra con claridad. Por un lado, Zavattini, miembro activo del partido comunista italiano, insistía en la capacidad del neorrealismo de despertar sentimientos de so-lidaridad con los pobres.⁵ En contraste, André Bazin, quien a nivel político era demócrata-cristiano y a nivel filosófico un personalista (una filosofía cristiana que ve el mundo como algo misterioso y la meta de la vida como la revolución del espíritu humano), celebraba

4 Paulo Antonio Parana-guá, “Of Periodizations and Paradigms: The Fifties in Perspective”, *Nuevo Texto Crítico* 11, n. 21-22 (1998): 41.

5 Por ejemplo, en su importante ensayo “Algunas ideas sobre el cine” [“Some Ideas on the Cinema”, en *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*, eds. Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazai (Boston: Bed-ford/St. Martin’s, 2001), 918-19], Zavattini escribe:

El neorrealismo puede y debe enfrentar la pobreza... El tema de la pobreza, de los ricos y los pobres, es algo a lo que uno puede dedicar la vida entera. Apenas empezamos. Debemos tener el valor de explorar todos los detalles. Si los ricos le dan la espalda a *Milagro en Milán*, solo podemos pedirles un poco de paciencia. *Milagro en Milán* es solo una fábula, [su] emoción fundamental... no es escapar (el vuelo al final), sino la indignación, el deseo de solidaridad con cierta gente, y su negación a otros. La es-tructura de la película está hecha para sugerir que hay una gran unión de los humildes contra los otros que no lo son. Pero los humildes no tienen tanques, de tenerlos habrían podido defender su tierra y sus cabañas, o habrían estado prestos a defender su tierra y sus cabañas.

El énfasis en la pobreza tiene que ver claramente con la función social del neorrealismo, una función que, a juicio de Zavattini, debe activar la solidaridad de los espectadores para con los pobres como el primer paso hacia la eliminación de la opresión.

lo que él entendía como la inmanencia del neorrealismo italiano, y en concreto su capacidad fotográfica para revelar la presencia divina en la realidad cotidiana.⁶ Puesto de otro modo, mientras que Zavattini enfatiza la capacidad que tiene el neorrealismo de aumentar la conciencia del espectador sobre la realidad social porque su modo de representación es transparente y referencial, Bazin ve en la poética del neorrealismo una “auto-desaparición ante la realidad”, un reconocimiento de la inmanencia de lo cotidiano.⁷ La plurivalencia del neorrealismo italiano —a la vez referencial e inmanente— sustenta entonces la tesis de convergencia, en el cine latinoamericano de la década de 1950, entre una política socialmente progresista y la expresión poética, entre el neorrealismo y el cine arte. Este capítulo analiza y evalúa, en orden cronológico, la riqueza de esta convergencia en películas cuya heterogeneidad sienta las bases para otra convergencia, ya dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, entre los modos de representación del documental y el expresionismo revolucionario.

Luis Buñuel

Luis Buñuel llegó a México en 1946. Su fama de cineasta surrealista le precedía —*Un chien andalou* (*Un perro andaluz*; Francia, 1929); *L'Âge d'Or* (*La edad de oro*; Francia, 1930)— y pronto se convirtió en el director más celebrado de América Latina de los años cincuenta.

6 En “La evolución del lenguaje cinematográfico”, por ejemplo, Bazin sostiene que “el neorrealismo tiende a devolver al film el sentido de la ambigüedad de lo real. La preocupación de Rossellini ante el rostro del niño en *Germania, anno zero*, es justamente la inversa de la de Kulechov ante el primer plano de Mosjukin”. André Bazin, “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz (Madrid: Ediciones Rialp, 1966), 136.

7 Al respecto tengo en mente las preguntas retóricas de Bazin: “El neorrealismo ¿no es más un humanismo que un estilo de la puesta en escena? ¿Y ese mismo estilo no se define más por un ‘desaparecer’ ante la realidad?” *Ibíd.*, 129.

Entre 1946 y 1965 Buñuel dirigió veinte películas en México: dieciséis completamente mexicanas, dos coproducciones con Francia y dos coproducciones con Estados Unidos. A pesar de sus orígenes como surrealista, la gran mayoría de sus películas mexicanas son bastante convencionales. Un claro ejemplo de ello es *Susana* (1950), un híbrido entre el melodrama y la comedia ranchera, en donde los valores corporativistas tradicionalmente asociados con estos dos géneros son puestos a prueba por Susana (Rosita Quintana), una hermosa y seductora mujer rebosante de sexualidad. Tras un escape poco creíble de la prisión, y en una noche tempestuosa, Susana llega a una especie de rancho grande como el de la película de Fernando de Fuentes. Como la tormenta que acompaña su llegada, Susana empieza a causar estragos en el mundo aparentemente perfecto de la hacienda. Primero seduce al capataz, luego al hijo del patriarca y luego al patriarca mismo. En ese preciso momento, justo cuando el castillo de naipes basado en apariencias e hipocresía está a punto de derrumbarse, la policía arresta a Susana y todos vuelven a los roles que tenían antes de que ella llegara al rancho.

La película obedece a todos los patrones del melodrama producido en estudio: actuaciones convencionales, reveses súbitos en la trama, el retorno al *statu quo*, una impecable edición continua y una moralidad burguesa resumida por la sirvienta al final de la película: “Esa fue una pesadilla. Esta [el retorno a la normalidad anterior] es la pura verdad de Dios”. Sin embargo, queda la sensación de que las cosas no pueden volver a ser como antes, pues Susana ha develado el baile de máscaras de la sociedad mexicana y su cine, dando rienda suelta a los deseos reprimidos. Las dos mejores películas mexicanas de Buñuel —*Los olvidados* (1950) y *Él* (1953)— utilizan de modo similar muchas de las convenciones estilísticas del cine de estudio, pero como instrumentos para ofrecer una crítica surrealista de los valores convencionales.

Los olvidados (1950)

Los olvidados fue la primera película personal de Buñuel en México, una petición del productor Oscar Dancigers después de que Buñuel le dirigiera una comedia musical sin mucha importancia pero sí taquí-

llera.⁸ *Los olvidados* cuenta la historia de Pedro (Alfonso Mejía), un chico adolescente que anhela el amor de su madre, y el Jaibo (Roberto Cobo), un joven que recién se ha escapado de la correccional. Los dos son parte de una pandilla de ladrones que se aprovechan de víctimas fáciles como un limosnero viejo llamado Don Carmelo (Miguel Inclán) y Ojitos (Mario Ramírez), un niño indígena que Don Carmelo recluta como lazarillo. Al comienzo Pedro ve al Jaibo como a una suerte de hermano mayor capaz de enseñarle cómo sobrevivir en las calles de la Ciudad de México. Pero la relación cambia cuando el Jaibo mata a Julián (Javier Amézcu) y Pedro, sin pensarlo mucho, acepta un dinero que le da el Jaibo para comprar su silencio.

Esa noche, una secuencia surrealista dramatiza los traumas de Pedro. La cámara lenta y los diálogos no sincronizados contrastan sobremanera con la estética realista del resto de la película (fig. 6.1). El



Figura 6.1. El sueño edípico de Pedro (Alfonso Mejía) en *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950), con Stella Inda interpretando a la madre.

8 Esa comedia musical fue *El gran calavera* (México, 1949). Véase Emilio García Riera, citado en Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica* (Madrid: Ediciones JC, 1984), 119.

sueño comienza con una gallina que cae de la nada. Pedro se levanta a ver qué está pasando y encuentra a Julián ensangrentado y agonizante debajo de su cama. La madre de Pedro también se levanta y avanza hacia él. La bata de noche que lleva, blanca y almidonada, y la manera como se desliza sobre los colchones, la hacen ver como una Virgen María que va flotando hacia su hijo:

Madre: Óyeme, mijo. Tú eres bueno. ¿Por qué hiciste eso?

Pedro: Yo no hice nada. Fue el Jaibo. Yo no más lo vi. Yo quisiera estar siempre con Ud. pero Ud. no me quiere.

Madre: Es que estoy tan cansada. Mira cómo tengo las manos de tanto lavar.

Pedro: ¿Por qué nunca me besa? Mamá, 'hora sí voy a portarme bien. Buscaré trabajo y Ud. podrá descansar.

Madre: Sí, mi niño.

La madre abraza a Pedro y lo recuesta en la cama con ternura, pero cuando empieza a alejarse, Pedro le reclama: “¡Mamá, mamá, ¿por qué no me dio carne la otra noche?” La madre se da la vuelta, y con un enorme pedazo de carne cruda entre sus manos, empieza a acercarse a Pedro al compás de los truenos y rayos de una tormenta. Pedro toma el pedazo de carne cruda, pero el Jaibo aparece repentinamente de debajo de la cama y le arrebató la carne. Sobresaltado, Pedro se despierta, mira a su alrededor y se vuelve a dormir.

Al día siguiente Pedro consigue el trabajo que había prometido conseguir durante el sueño, un trabajo como aprendiz de herrero. Las cosas empiezan a irle bien hasta que un día, el Jaibo lo visita cuando está solo en el taller, se roba un cuchillo sin que Pedro se dé cuenta, y se dirige a la casa de Pedro donde logra seducir a la madre con una historia sobre su lastimosa niñez.

Cuando un agente de la policía se presenta en la casa de Pedro para preguntar sobre el caso del cuchillo perdido, Pedro se escapa pensando que lo están buscando por la muerte de Julián. La madre, frustrada, le dice al policía que Pedro ha de haber sido el ladrón y le pide que lo escarmiente. Al cabo de unos días, Pedro regresa a la casa, le reclama

a su madre el estar enojada con él “por culpa del Jaibo” (refiriéndose a la mala compañía), y ella le golpea porque lo interpreta como una referencia al affaire que tuvo con Jaibo. Pedro va a devolverle el golpe, pero se arrepiente justo antes de hacerlo y le dice que él hará lo que ella le pida.

Convencida de que Pedro se robó el cuchillo, la madre decide llevarlo a las autoridades. Un empleado judicial le dice que sin evidencia del robo, Pedro no puede ser encarcelado, y le ofrece como alternativa enviarlo a una escuela-granja que sirve de reformatorio. La madre acepta con tanto entusiasmo que el empleado la reprende por no haberle dado al niño el amor maternal que necesita. “¿Por qué lo voy a querer?”, responde ella. “No conocí a su padre. Yo era una escuincla y ni pude defenderme”. Con todo y eso, va a despedirse de Pedro. Él la convence al fin de que él no se robó el cuchillo y ella, conmovida, se despide con un tierno beso maternal.

En la escuela-granja, Pedro se mete en varios líos, y en lugar de castigarlo, el director lo envía a hacer un mandado para así probarle que la escuela no es una cárcel. Pero apenas sale de la escuela, el Jaibo lo intercepta, le arrebató el dinero del director, y huye. Cuando Pedro lo alcanza, ya no le tiene miedo y le exige que le devuelva el dinero. Comienzan a pelear hasta que Pedro recoge el cuchillo robado que cae del bolsillo del Jaibo. “¡Ahora arráncate!”, le dice Pedro frente al resto de la pandilla y unos adultos que se han acercado a ver la pelea. “¡Yo no me dejo matar a traición como el Julián!” Tras este clímax todo está dispuesto para el desenlace. El Jaibo huye, y cuando más tarde se vuelve a cruzar con Pedro, lo mata en un establo. Caso seguido dos oficiales de la policía lo encuentran y le disparan. Agonizante, el Jaibo tiene una visión: un perro sarnoso corriendo hacia él, y una conmovedora conversación con su madre ausente (fig. 6.2):

El Jaibo (hablando consigo mismo): Ahora sí te fregaron, Jaibo. Te dieron un plumazo en la mera frente.

Madre: Cuidado, Jaibo. El perro sarnoso, míralo. Ahí viene.

El Jaibo: No, no. Ya caigo en el agujero negro. Estoy solo. Solo.

Madre: Como siempre m'hijito, como siempre. Ahora duérmase y no piense. Duérmase, m'hijito, duérmase.



Figura 6.2. El sueño de la muerte del Jaibo en *Los olvidados*.

La película termina abruptamente con un plano general de un par de personajes secundarios tirando el cadáver de Pedro por un barranco. Con tan trágico final, *Los olvidados* señala los límites del reformismo, representado visualmente con la palabra “Fin” superimpuesta a la imagen congelada de Pedro al llegar al fondo del barranco; y narrativamente, por la incapacidad de la escuela-granja de controlar la delincuencia más allá de sus muros. Pero la película va mucho más allá de la denuncia, al plantearse cómo representar la realidad de la delincuencia juvenil sin repetir clichés sobre la pobreza que nada contribuyen a una mejor comprensión del problema ni a su posible solución. La estrategia de Buñuel es doble: señalar la superficialidad de las formas establecidas del realismo para representar la pobreza (el documental social, el realismo social, el neorrealismo y el cine de estudio), y ahondar en esa pobreza mediante una combinación y reconfiguración de otras dos formas de realismo más adecuadas a su proyecto: el realismo hispánico y el surrealismo.

Consideremos por ejemplo la relación que tiene la película con el cine de estudio mexicano y con el contexto político y económico de México en 1950. *Los olvidados* es una película sobre la vida en los

arrabales, un tema muy popular en el cine mexicano durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). Al igual que otras arrabaleras de la época —por ejemplo *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, México, 1945) y *Aventurera* (Alberto Gout, México, 1950)— *Los olvidados* explora la vida en los arrabales, en este caso para denunciar políticas económicas que, lejos de ayudar a los más pobres, afianzan más la pobreza y la delincuencia. Concretamente, la película utiliza las secuencias ambientadas en la granja-escuela del Estado para señalar la distancia entre el discurso oficial del desarrollismo y la realidad social de los pobres. La decisión de filmar estas secuencias al estilo de la Escuela Mexicana de Cine de Fernández-Figueroa y no con el realismo más crudo que prevalece en el resto de la película, sugiere que los valores asociados con ese estilo pulido son tan superficiales como las palabras pronunciadas por los empleados públicos, sea el burócrata que le dice a la madre, “A veces deberíamos castigarlos a ustedes por lo que hacen con sus hijos”, o el director de la escuela que, tras un largo silencio, le dice a su asistente: “Pensaba que si en lugar de estos, pudiéramos encerrar la miseria...”.

Los olvidados también señala los límites del documental social, por medio de varios anuncios aclaratorios al comienzo de la película. El primero dice que “esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. El segundo agradece a tres oficinas gubernamentales por “la ayuda valiosa que nos dieron para realizar esta película”. El tercero y más extenso asume la forma de una voz en *off* omnisciente acompañada de planos generales de Nueva York, París, Londres y la Ciudad de México:

Las grandes ciudades modernas —Nueva York, París, Londres— esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela; semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Solo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Todos los elementos audiovisuales de estos anuncios aclaratorios (el narrador omnisciente, el uso de imágenes para ilustrar el texto narrado y el uso de sonido no sincrónico) son típicos de lo que Julianne Burton-Carvajal ha llamado el modo expositivo del documental social, un modo que enfatiza la objetividad, la generalización, la economía en el análisis y el conocimiento privilegiado del cineasta.⁹ Considerando la veta surrealista que corre por toda la obra buñueliana, sería posible interpretar estos anuncios en clave irónica, en lugar de hacerlo en la clave expositiva del documental social, pero parece que no es así en este caso. Primero, los avisos aclaratorios ayudan a neutralizar posibles ataques a la forma negativa en que la película representa la Ciudad de México, al aclarar que la delincuencia juvenil es un problema en otras grandes ciudades del mundo como Londres, París y Nueva York. Y puesto que los anuncios aclaratorios insisten en la relación directa que tiene la película con la realidad, predisponen al espectador a pensar sobre una pregunta central que la película explora a fondo: ¿qué es la realidad y cómo puede el cine representarla?

Luego del modo expositivo de los anuncios aclaratorios, la película da un giro al neorrealismo (filmación en el lugar de los hechos, uso de actores no profesionales, enfoque en la vida cotidiana de la clase obrera), en una larga secuencia que se ocupa de retratar a la pandilla, jugando y celebrando el regreso del Jaibo a la vecindad. ¿Será que el neorrealismo funciona mejor que el documental social de los anuncios aclaratorios para explorar a fondo la vida cotidiana de estos niños y jóvenes? Pero Buñuel tampoco era adepto del neorrealismo. En una conferencia de 1958, titulada “El cine, un instrumento de la poesía”, justificó el sueño de Pedro y la alucinación del Jaibo como las contribuciones más importantes de la película al lenguaje del cine:

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, a la poesía; sin embargo, casi

9 Julianne Burton, “Toward a History of Social Documentary in Latin America”, en *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990), 4.

nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus películas presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus películas lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino.¹⁰

Los olvidados, en efecto, desacredita la construcción esencialista de personajes que el neorrealismo hace en películas como *Sciuscià* (*El lustrabotas*; Vittorio De Sica, Italia, 1946), también sobre dos jóvenes delincuentes. Concretamente, *El lustrabotas* presenta a Pasquale (Franco Interlenghi) y a Giuseppe (Rinaldo Smordoni) como personajes agradables y buenos por naturaleza, y a sus antagonistas Attilio (Guido Gentili) y Panza (Gino Saltamendera) como criminales natos. En *Los olvidados*, por el contrario, Pedro y el Jaibo mezclan bondad y malicia: Pedro sucita empatía, pero es tan violento como cualquier otro niño de la pandilla, y tan dispuesto a matar como el Jaibo; y el Jaibo, como bien ha dicho Buñuel, “no es enteramente malo, no. En mis películas nadie es fatalmente malo ni enteramente bueno”.¹¹

Otros dos intertextos de *Los olvidados* son *Putevka v zhizn'* (*El camino de la vida*; Nikolai Ekk, Unión Soviética, 1931), un clásico del primer realismo social sobre un reformatorio para huérfanos donde los niños ya no quieren robar gracias al trabajo colectivo; y *Boys Town* (*La ciudad de los muchachos*; Norman Taurog, Estados Unidos, 1938),

10 Luis Buñuel, “El cine, instrumento de poesía”, *Revista Universidad de México* XIII, 4 de diciembre de 1958: 2.

11 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior* (Ciudad de México: CONACULTA, 1996), 90-91.

una película de tesis, también al estilo del realismo social, en la cual un sacerdote dirige un orfanato progresista con el fin de probar que no existe tal cosa como un muchacho malo. Al igual que en *El camino de la vida*, Pedro va a un reformatorio donde el trabajo colectivo se usa para ayudar a los muchachos a cambiar su comportamiento antisocial; y al igual que *La ciudad de los muchachos*, el director del reformatorio comparte la opinión de que no existe tal cosa como un mal chico. Pero Buñuel no quería hacer una película de tesis,¹² sino “denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerla, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres”.¹³ En resumen, así como *Los olvidados* hace referencia al modo expositivo de los documentales sociales y al neorrealismo para señalar sus limitaciones estéticas a la hora de captar el carácter complejo de la realidad, la película hace referencia a *El camino de la vida* y *La ciudad de los muchachos*, en este caso para subrayar las limitaciones narrativas del realismo social y del realismo socialista en tanto vehículos para explorar la realidad y sus contradicciones. Es decir, a diferencia de los personajes de las películas de Ekk y Taurog, Pedro y Jaibo son personajes psicológicamente complejos cuya violencia no se puede reducir a ser un efecto de la naturaleza brutal del entorno que los rodea (como en *El camino de la vida*), ni a ser simplemente producto de la falta de amor (como en *La ciudad de los muchachos*).

Los olvidados, más bien, nos invita a pensar en la compleja interacción entre las raíces sociales y psicológicas de la delincuencia juvenil, todo a través de una combinación de dos tipos de realismo caros a Buñuel: el realismo hispánico y el surrealismo. Por una parte, Buñuel se inspira en la tradición del realismo hispánico (sobre todo la picaresca) para representar la pobreza económica como explicación sociológica de la delincuencia juvenil. Y paralelamente, recobra su propia temprana experiencia con el surrealismo francés para representar las raíces

12 Luis Buñuel, citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1972), 157.

13 Luis Buñuel, citado en Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, 119.

psicológicas de esa delincuencia, en este caso a través de la trayectoria edípica frustrada de Pedro (y hasta cierto punto, también del Jaibo).

Octavio Paz, quien era el agregado cultural de México en Francia en ese entonces, reconoció la convergencia de estas dos tradiciones, en un texto que preparó para promocionar la película durante el Festival de Cine de Cannes. A propósito del uso del realismo hispánico en la película, Paz señaló:

La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con la que están descritas [en *Los olvidados*] pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velásquez y Murillo. Esos palos —palos de ciego— son los mismos que se oyen en todo el teatro español.¹⁴

Caso seguido, Paz dirige su mirada crítica a la secuencia onírica de Pedro para señalar sus raíces en el subconciente colectivo:

[L]os niños, los olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión —aun a través del crimen— no son ni pueden ser sino mexicanos. Así en la escena clave de la película —la escena onírica— el tema de la madre se resuelve en la escena en común, en el festín sagrado

[...]

El tema de la madre que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte. Ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del otro, de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda

14 Octavio Paz, citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 164.

de la madre... Pedro, el Jaibo y sus compañeros nos revelan la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad.¹⁵

Esta acertada reseña de Paz sienta las bases para una lectura de *Los olvidados* e incluso de la mayoría de las películas mexicanas de Buñuel. Es decir, para Paz, la película participa del gran debate nacional sobre la naturaleza de la identidad mexicana, un debate que comienza en 1934 con la publicación de *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos, y culmina con la publicación en 1950 de su propio ensayo *El laberinto de la soledad*. Este influyente ensayo de Paz, amigo de Buñuel y practicante también del surrealismo, fue publicado el mismo año que se estrenó *Los olvidados*. No es una coincidencia por lo tanto que la película de Buñuel y el ensayo de Paz compartan una visión de la identidad mexicana como producto de la interacción entre (1) la realidad social de una nación moderna donde las relaciones humanas son competitivas e impersonales, y (2) una ficción fundacional de la nación mexicana (la Malinche, Hernán Cortés y sus hijos ilegítimos) que la película interpreta en clave surrealista, como un conflicto edípico no resuelto entre una madre humillada (la de Pedro), una figura paternal negativa (el Jaibo) y un hijo traumatizado (Pedro).

Él (1953)

La exploración que hace *Los olvidados* de una trayectoria edípica individual dentro de una realidad social concreta continúa en *Él*, excepto que en *Él* la realidad social concreta es la del mundo cerrado de la burguesía terrateniente mexicana. Otra diferencia importante es que, mientras que el arquetipo cultural que informa la trayectoria edípica de Pedro en *Los olvidados* es la historia de la Malinche y sus hijos (algunos reconocidos por ella, otros no), en *Él*, el arquetipo cultural

15 Ibid., 164-67.

que informa la trayectoria edípica del protagonista es la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo.

La película cuenta la historia de Francisco Galván de Montemayor (Arturo de Córdova), un hombre virgen de cuarenta años, descendiente de una aristocrática familia con raíces en el baluarte conservador de Guanajuato. Un Jueves Santo, Francisco conoce a Gloria (Delia Garcés), una hermosa mujer argentina, en una iglesia barroca de la Ciudad de México, donde ambos viven. Durante el lavatorio, Francisco parece excitarse al ver cómo el padre Velasco (Carlos Martínez Baena) lava y besa los pies descalzos de los jóvenes monaguillos. Francisco aparta la mirada y proyecta su deseo sobre las piernas semidesnudas de Gloria. Después de la misa, él trata de acercarse a ella, pero el intento es frustrado primero por la madre de Gloria (Aurora Walker), quien se lleva a la hija justo cuando los dos están por compartir el agua bendita, y luego por el padre Velasco, quien detiene a Francisco para conversar.

De vuelta en casa, la frustración de Francisco aumenta cuando su abogado le informa que no avanza el litigio para recuperar los terrenos expropiados de su familia en Guanajuato. Francisco lo despide, pero se ve obligado a acompañarlo hasta la puerta porque el mayordomo Pablo (Manuel Dondé) no responde. Francisco procede a buscar a Pablo, y a medio camino al segundo piso, una sirvienta baja muy de prisa y perturbada mientras se abotona la blusa. “¿Qué le ocurre, Marta? ¿qué ha pasado?”, pregunta Francisco. “Pregúnteselo al Señor Don Pablo”, responde ella, y huye corriendo. Arriba, en la habitación de Francisco, Francisco reprende a Pablo por haberle faltado el respeto al “honor de la casa”. Pablo le pide perdón y añade, “Nadie le respeta y le quiere tanto como yo”. Conmovido, aunque aún enojado, Francisco le pide que despidiera a la sirvienta para que “no se vuelva a repetir esta situación vergonzosa”.

En estos primeros diez minutos de *Él*, Buñuel establece diestramente el conflicto central de la película, entre el deseo homosexual reprimido de Francisco y su deber social de casarse y tener hijos. El conflicto se desarrolla como una narrativa edípica a la inversa. Al comienzo, Francisco es toda una figura patriarcal: domina a Gloria por medio del poder de su mirada objetificante, se la roba a su entonces

novio, el ingeniero Raúl Conde (Luis Beristáin), y pronto se casa con ella. Toda la historia del matrimonio está narrada desde el punto de vista de Gloria. “Recibí la primera sorpresa el mismo día que nos casamos”, le cuenta a Raúl en la primera de varias confesiones estructuradas como un extenso *flashback*. En la noche de bodas, Francisco comienza a sufrir ataques de celos, síntomas exteriorizados de un miedo paranoico a reconocerse o verse reconocido como homosexual. En la medida en que aumenta su paranoia, aumentan también sus impulsos de controlar y humillar a Gloria. Durante la luna de miel en Guanajuato, por ejemplo, controla la forma en que ella debe tomarle las fotos (en contrapicado, como para ensalzarlo), y en el hotel la acusa injustamente de causar una pelea con otro huésped.

La situación empeora tras el regreso a la Ciudad de México. Francisco no deja que nadie visite a Gloria, ni siquiera la madre. Una noche, él le pide a Gloria que organice una cena para su nuevo abogado y el día de la cena la acusa, frente a Pablo, de coquetear con el abogado. Idos los huéspedes, se escuchan los gritos de Gloria fuera de campo, como si Francisco la estuviera violando. A la mañana siguiente, Gloria le ruega a su mamá que acuda a verla lo antes posible, y la madre acude, pero no sin que antes Francisco le dé su versión de los hechos. “[D]ebes ser más comprensiva”, le dice a Gloria su mamá, “más cariñosa con él... Haz caso a tu madre que te quiere más que a *nada* en el mundo” (énfasis mío). En su desespero, Gloria va a ver al padre Velasco, “la única persona que tenía influencia sobre él”, pero Francisco ya se le ha adelantado y el padre Velasco termina justificando a Francisco diciendo que “no conoció mujer alguna hasta que te tuvo a ti”. Esa noche Francisco le dispara a Gloria con tiros de salva, y Gloria colapsa de los nervios. Una vez recuperada, Francisco la invita cariñosamente de paseo “a un lugar maravilloso, único” sin decirle cuál es ese lugar: un campanario donde Francisco, tras describir a la gente que se ve desde arriba como “gusanos arrastrándose sobre el suelo [que] dan ganas de aplastarlos con los pies”, intenta matarla tirándola desde la cornisa, pero Gloria logra escapar (fig. 6.3).

Terminados los *flashbacks*, Raúl deja a Gloria a una cuadra de su casa. No obstante, Francisco los ve desde un balcón, y consternado, busca consuelo en Pablo:



Figura 6.3. Francisco (Arturo de Córdova) intenta estrangular a su esposa Gloria (Delia Garcés) en *Él* (Luis Buñuel, México, 1953).

Francisco: Mi mujer me engaña, lo sé. Estoy seguro. Ud. sabe cuánto la quiero. Es la primera y última mujer de mi vida. Estoy destrozado. Por eso vengo a ti.

Pablo: Pero yo... ¿cómo puedo ayudarle señor?

Francisco: Aconsejando. ¿Qué harías tú si tú fueras casado y tu mujer te engañara?

Pablo: Pues dejarla, divorciarme.

Francisco: ¿Qué?

Pablo: Que me divorciaría, Señor.

Francisco: Sí, pero ¿no la matarías?

Pablo: ¿Para ir el resto de mi vida a la cárcel? De ningún modo, Señor. Perdone si me paso de sincero, Señor. Ud. desde que se casó no es feliz. Si está seguro de lo que dice, córrala y que se vaya, no le ha de faltar a Ud. *quien* lo quiera y lo cuide, Señor [énfasis mío].

Tras esta ambigua confesión, Francisco sale del cuarto de Pablo, se sienta a la mitad de la escalera, arranca uno de los barrotes que sostie-

nen la alfombra a los peldaños, y empieza a golpearlo con un ritmo y fuerza ascendente, como si se estuviera masturbando.¹⁶

Al día siguiente, Francisco se encierra en su estudio a escribirle una carta al presidente de México, pidiéndole que le ayude con sus reclamos de tierras. Como no puede terminarla le pide ayuda a Gloria. Ella accede e incluso lo consuela como lo haría una madre con su hijo, pero Francisco explota en otro ataque de celos por Raúl. Esa noche, en su cuarto, Francisco reúne una navaja de afeitar, una aguja grande enhebrada, un par de tijeras y una sogá, y se dirige al cuarto donde duerme Gloria. Francisco empieza a atarla sigilosamente, pero ella despierta y comienza a gritar. Al oír los pasos de los sirvientes, Francisco se encierra en su cuarto y se tira al piso, llorando y pataleando como un niño malcriado tras ser castigado. A la mañana siguiente, Pablo le informa a Francisco en un tono íntimo y revelador que la “señora se acaba de escapar”. Pistola en mano, Francisco sale en busca de Gloria: primero a la casa de su madre, luego a la oficina de Raúl, y finalmente a la iglesia, donde le parece verla entrar con Raúl. Ya más cerca, se da cuenta que no son Gloria y Raúl, sino una pareja desconocida, y comienza a imaginar que todos, incluso el padre Velasco, se están burlando de él. Enloquecido, se lanza a estrangular al padre Velasco, pero unos feligreses lo detienen a tiempo y se lo llevan de la iglesia.

La película termina con una enigmática secuencia en un monasterio en Colombia, donde Francisco lleva viviendo varios años después de haber sido dado de alta de un sanatorio. Gloria y Raúl, acompañados por un niño de más o menos diez años, han venido a verlo. “Si lo desea”, les dice el monje encargado, “puedo decirle que venga”. Pero Gloria y Raúl concuerdan que no es una buena idea. Enterado de que el niño se llama Francisco, el monje les pregunta si el niño es de ellos, y en lugar de responder, Raúl y Gloria apresuran la despedida. Por eso, cuando el monje le informa a Francisco que el niño sí es de ellos, Francisco le dice: “Ya ve Ud. Padre cómo yo no estaba tan per-

16 Debo esta apreciación a Paulo Antonio Paranaguá, *Luis Buñuel. Él* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2001), 57-58.

turbado como decían; el tiempo se ha encargado de darme un poco la razón”. A esto el monje simplemente le responde: “Siga con su lectura piadosa, hermano”. Enigmática, la respuesta tiene al menos dos posibles interpretaciones: una literal (siga leyendo la Biblia como lo estaba haciendo), la otra irónica (siga creyendo esa mentira si eso le da paz mental). Esta doble interpretación la subraya Buñuel en la próxima y última secuencia, con Francisco caminando en zigzag hacia un arco oscuro que hay al final de un sendero en el jardín del monasterio, como si simbólicamente se estuviera dirigiendo al útero materno, el final de su trayectoria edípica al revés.

Efectivamente, como un zigzag, la película ofrece al espectador dos explicaciones igualmente válidas para una regresión que comienza con la plena participación de Francisco en el orden simbólico del patriarcado antes de casarse; atraviesa por la fase del espejo del niño cuando Francisco lucha con las imágenes contradictorias que tiene de Gloria (como un objeto fetichizado y como una figura maternal); y desemboca en una unidad fetal con la madre, representada por sus últimos pasos hacia el arco-útero. La primera interpretación de esta regresión es la trayectoria edípica a la inversa, donde Raúl vendría a ser el padre, Gloria la madre, y Francisco el niño. Esta es la lectura que sugiere la visita al monasterio, con Gloria y Raúl como los orgullosos padres de un niño que es él, Francisco. En esta lectura, la homosexualidad reprimida de Francisco es un obstáculo para dormir con su madre simbólica, mientras que su incapacidad de recuperar los antiguos terrenos familiares equivale a su incapacidad de matar al padre simbólico Raúl, donde Raúl representa a la burguesía profesional que ha desplazado a la élite terrateniente en el México post-revolucionario.

La segunda interpretación es una lectura blasfema de la Santa Trinidad católica donde el padre Velasco encarna al Padre; Francisco, al Hijo y Pablo, al Espíritu Santo. Si se tiene en cuenta que el filme abre con una toma de un candelabro en forma de triángulo que enmarca a dos monaguillos, luego a tres curas, y finalmente a un grupo de creyentes que ayudan en el lavatorio, es fácil imaginar que Francisco fue alguna vez un monaguillo como esos a quienes el padre Velasco les lava y les besa los pies. La ceremonia homosocial tiene lugar en una iglesia barroca que hace eco de la mansión de Francisco: ambas están

decoradas en exceso y ambas disponen el espacio en forma jerárquica (por medio de las escaleras) y teatral (el altar en la iglesia y el vestíbulo en la mansión de Francisco), de modo que la verticalidad de las relaciones sociales se presentan como naturales. Sin embargo, el barroco de la mansión no es el de opuestos que se complementan (hombre y mujer, Francisco y Gloria), sino el de opuestos que se excluyen (hombre sin mujer). Es un barroco que para compensar por la exclusión de la mujer, requiere de la presencia invisible de un Padre (Velasco) todopoderoso, de un hijo (Francisco) que se desplaza sin obstáculos entre los dos niveles (cielo y tierra) de la mansión, y un Espíritu Santo (Pablo) que parece estar en todas partes. En términos psicoanalíticos, podríamos concluir que Francisco intentó matar al padre Velasco porque es en ese momento de locura y lucidez que Francisco intuye que Velasco es la figura paternal que debe matar para poder abandonar el orden simbólico patriarcal y así vivir abiertamente su homosexualidad.

En conclusión, *Los olvidados* y *Él* utilizan narrativas edípicas y oposiciones binarias patriarcales —arriba/abajo, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad— para explorar la especificidad cultural del deseo. En *Él*, el deseo homosexual de Francisco está ligado a los dogmas y prácticas de la Iglesia Católica; mientras que en *Los olvidados*, el deseo de Pedro por el amor de su madre está ligado a la historia de la Malinche como ficción fundacional de la nación. Como si fuera un científico del alma, Buñuel en ambas películas lanza a sus personajes principales en una trayectoria edípica frustrada para mejor observar los mecanismos del deseo y las consecuencias de su frustración. El desenlace de esa trayectoria es, en *Los olvidados*, la muerte; en *Él*, la locura; y en ambas, la persistencia de una crisis de la masculinidad y de sus instituciones. Lo que Buñuel descubre en el proceso es una crisis de tal magnitud y tal profundidad, que encuentra salida en todas las esferas sociales de México y en los más dispares géneros de su cine.¹⁷

17 Una tercera película mexicana de Buñuel que merece ser mencionada es *El ángel exterminador* (1962), dominada completamente por el surrealismo. El director vuelve aquí su mirada hacia *La edad de oro* (Francia, 1930) a la vez que anticipa las películas anárquicas que dirigiría en la década de 1970.

El estudio Vera Cruz y su legado

Al mismo tiempo que Buñuel iba recuperando su fama internacional con películas muy personales, un grupo de empresarios en São Paulo se dispuso a sacar al cine brasileño del estancamiento que suponían las *chanchadas*, y en el proceso crear una industria de fama mundial al estilo de Hollywood. Para ello, fundaron el estudio Vera Cruz Studio en 1949 y contrataron a Alberto Cavalcanti como su primer director principal. Cavalcanti era un brasileño radicado en Europa que ya gozaba de cierta fama por su película vanguardista *Rien que les heurs* (*Solo las horas*; Francia, 1926) y por su trabajo en la Unidad de Filmación de la Oficina General de Correos del Reino Unido. Para Vera Cruz, Cavalcanti importó equipo de último modelo y a muchos técnicos, especialmente de Italia, pero pronto se le pidió que dimitiera, en parte porque su visión no compaginaba con la de los inversionistas de Vera Cruz, y en parte por su homosexualidad. En todo caso, el estudio no duró mucho tiempo. En 1954, después de haber producido dieciocho películas y algunos documentales, Vera Cruz se declaró en bancarota. Su fracaso fue comercial (porque el modelo de negocios se centró en la producción e ignoró la distribución y la exhibición), y artístico (porque optó por emular el estilo internacional de Hollywood en un momento cuando ese estilo ya estaba pasando de moda). Sin embargo, la experiencia de Vera Cruz es importante en la historia del cine brasileño porque su adopción del estilo internacional de Hollywood generó una crítica tan intensa y profunda que sentó las bases filosóficas para el surgimiento del Cinema Novo, el primero de los cines nacionales que conformarían el Nuevo Cine Latinoamericano.

Las críticas más fuertes recayeron en *O Cangaceiro* (Víctor Lima Barreto, 1953), ganador de dos premios en Cannes y por mucho la película más conocida de Vera Cruz. *O Cangaceiro* cuenta la historia de una banda de *cangaceiros*, campesinos armados del árido y desolado *sertão* brasileño que, entre 1880 y 1930, construyeron un movimiento (el *cangaço*) para combatir a los grandes terratenientes y a sus aliados en el gobierno. El *cangaço* ha desempeñado un papel central en la

creación de una identidad nacional brasileña, como lo evidencia el libro *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, ampliamente considerado un clásico de la literatura brasileña y mundial; y la literatura de cordel, un tipo de literatura popular del *sertão* en las décadas de 1920 y 1930, sobre *cangaceiros* como el famoso Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), alias Lampião. Aunque sus estilos son muy diferentes, la literatura de cordel y *Os sertões* comparten una visión de los *cangaceiros* como bandidos valientes que, guiados por un elaborado misticismo, luchaban por la justicia social.

La decisión de filmar *O Cangaceiro* en el estilo internacional de Hollywood redujo la compleja realidad histórica del *cangaço* a un mito en la tradición de los *westerns*, y redujo también la complejidad psicológica de los *cangaceiros* a un maniqueísmo falso. Por ejemplo, la película presenta una división sin matices entre *cangaceiros* buenos y *cangaceiros* malos, y le da más importancia a la historia de amor entre el “buen” *cangaceiro* Teodoro (Alberto Ruschel) y la maestra Olivia (Marisa Prado), que al conflicto social que enfrenta Galindo (Milton Ribeiro), el bandido “malo” (fig. 6.4). Además, el hecho de que la película se haya filmado en las verdes llanuras de São Paulo en lugar del árido paisaje del *sertão* dio pie a muchas críticas por su falta de verosimilitud y de autenticidad cultural.¹⁸ Las críticas contra *O Cangaceiro* fueron resumidas por un joven Glauber Rocha, quien arremetió contra Barreto por haber creado “un drama de aventuras convencionales y psicológicamente primario, ilustrado con figuras místicas en sombreros de cuero, estrellas de plata y crueldades cómicas. El *cangaço*, en tanto fenómeno de rebeldía místico-anárquica, resultado del sistema de latifundio nordestino, agravado por las sequías, no estaba representado”.¹⁹

Rocha fue igual de severo con otra película ambientada en el nordeste: *O Canto do Mar* (*El canto del mar*; Alberto Cavalcanti, 1954),

18 Breixo Viejo, “*O Cangaceiro*”, en *The Cinema of Latin America*, eds. Alberto Elena y Marina Díaz López (London: Wallflower Press, 2003), 65-66.

19 Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Rio de Janeiro: Editora Cosac & Naify, 2003).



Figura 6.4. Milton Ribero interpretando al “mal bandido” Galdino en *O Cangaceiro* (Víctor Lima Barreto, Brasil, 1953).

una de las tres películas que Cavalcanti logró filmar entre 1951, tras ser forzado a renunciar como director de Vera Cruz, y 1954, cuando regresó a Europa. *O Canto do Mar* destaca en la historia del cine brasileño por poner en práctica el llamado que el propio Cavalcanti había hecho por un cine nacional, libre de las constricciones del estilo internacional del cine de Hollywood:

Hemos progresado mucho en la técnica. Pero la técnica no es lo que más cuenta. Por el contrario, puede tornarse peligrosa en manos de gente irresponsable, y servir de excusa para producir los peores filmes bajo la consigna de la rentabilidad. Desconfiemos, por tanto, de la técnica.

Es el verdadero sentido del cine lo que debemos promover, y el conocimiento de su verdadero valor internacional lo que debemos cultivar. Sobre todo, es la conciencia de su rol, de su responsabilidad con el público, lo que debemos inculcar a los neófitos, para que su juventud, su carácter

y su fuerza puedan vencer a los poderosos enemigos que se hallan en el mismo centro del cine nacional.²⁰

Efectivamente, *O Canto do Mar* mezcla el melodrama de estudio con varios modos que no son de estudio, y que van desde el movimiento de cine documental británico (palpable en las secuencias iniciales), hasta el surrealismo de Buñuel en *Los olvidados* (en la secuencia de la pesadilla del joven protagonista); y desde el humanismo neorrealista (con su interés en la vida cotidiana de los pobres), a la fotografía de vanguardia (en la procesión del funeral de un niño ahogado) (fig. 6.5). A Rocha no le impresionó:

Cavalcanti... se dejó seducir por lo exótico, y la lucha de su protagonista —el joven que mira al mar y anhela partir para ver otros horizontes— es romántica y abstracta, y está poseída... de un sentimiento antinacionalista. En su dirección de los actores —algunos profesionales, otros no— le impone al joven Ruy Saravia una afectación ridícula que choca con el resto del paisaje humano de Recife.

...Desde un punto histórico, y pensando en el desarrollo del cine brasileño, es uno de esos engaños que deben ser estudiados para no repetirlo.²¹

A pesar de esto, Rocha reconoció que el plano inicial de *O Canto do Mar* era “sugestivo”, y de hecho le rinde homenaje en su propia película *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*; Brasil, 1963). Pero de mayor importancia aun, la crítica que Rocha hace de *O Cangaceiro* y *O Canto do Mar* evidencia el rol central que tuvieron ambas películas en el desarrollo del cine posterior brasileño, pues gracias a ellas, Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Ruy Guerra se dieron a la tarea de corregir lo que percibían ser imágenes inauténticas y exóticas del noreste, y el resultado de ese esfuerzo fue nada más y nada menos que la trilogía fundacional del Cinema Novo: *Vidas Secas*

20 Alberto Cavalcanti, *Filme e Realidade* (Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957), 268.

21 Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, 73-74.



Figura 6.5. La procesión del funeral para un niño ahogado en *O Canto do Mar* (Alberto Calvacanti, Brasil, 1954).

(Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (*Los fusiles*; Ruy Guerra, 1964) y la ya mencionada *Dios y el diablo*.

Rio, 40 Graus (*Río, 40 grados*, 1955) y *Rio, Zona Norte* (1957)

Para muchos críticos y cineastas progresistas, el fracaso de Vera Cruz —y de estudios similares como Kino Films, productora de *O Canto do Mar* de Cavalcanti— confirmó la necesidad del cine brasileño de redirigir sus esfuerzos hacia caminos diferentes al del estilo internacional de Hollywood y al de las *chanchadas*. Por un proceso de eliminación, ese camino parecía ser el del neorrealismo; al menos así le pareció a Nelson Pereira dos Santos, gran admirador de Cesare Zavattini y director de la primera película netamente neorrealista en Brasil: *Río, 40 graus* (1955). Como bien señala Heliodoro San Miguel, la película

sigue las peripecias de cinco niños negros de la favela Cabaçu, maniseros que van por toda la ciudad de Río de Janeiro vendiendo maní, desde el

estado de Maracanã hasta el morro de Pão de Açúcar. Una de las características más originales de esta película, y uno de sus mayores logros, fue dirigir la cámara hacia las zonas urbanas más pobres de la ciudad, ignoradas por la mayoría del cine brasileño previo. *Río, 40 grados* retrata la condición marginal y oprimida de estas zonas, y explora la diversidad y complejidad multirracial de sus habitantes, incluyendo las sutiles interacciones entre color de piel y estrato social. Las personas negras se muestran sin estereotipos, sin señal alguna de las actitudes condescendientes con que las películas anteriores las caracterizaban. No es casual por lo tanto que una de las sambas al final de la película se refiera a la esclavitud.²²

El éxito de *Río, 40 grados* entre los críticos abrió el paso para que el director hiciera *Río, Zona Norte* (1957), una película mucho más ambiciosa ambientada, como nos dice el título, en las favelas de la Zona Norte de Río de Janeiro. Grande Otelo, conocido comediante de *chanchadas*, debuta como actor dramático interpretando a Espíritu da Luz Cardoso, un compositor de sambas que sueña con vivir de la música que escribe. La película está narrada a través de una serie de *flashbacks* desde el punto de vista de Espíritu, agonizante en el suelo tras sufrir un accidente. El uso subjetivo de *flashbacks* marca un giro en el trabajo de Pereira dos Santos, de una perspectiva que explora la realidad de la superficie (evidente en el neorrealismo de *Río, 40 grados*), a otra perspectiva más interesada en la realidad interior de los residentes de las favelas. No solo eso, sino que *Río, Zona Norte* asume una posición auto-reflexiva y política en cuanto a la commodificación de la cultura popular, a través de una historia sobre la explotación de artistas afrodescendientes por parte de la industria cultural del país.

La película comienza con la cámara mirando por la ventana de un tren de pasajeros que sale de la Estación Central de Río hacia la Zona Norte. La toma parece bastante objetiva, pero cuando se repite la misma toma hacia el final de la película, nos damos cuenta de que el punto de vista de la cámara al comienzo de la película era el de Espíritu justo antes de su accidente. Mientras agoniza, Espíritu va recordando su vida reciente. Primero recuerda a un amigo violinis-

22 Heliodoro San Miguel, "Rio, 40 Graus", en *The Cinema of Latin America*, 76.

ta (Moacyr, interpretado por Paulo Goulart) que nunca cumplió su promesa de ayudarlo profesionalmente, y en cambio lo engañó para que vendiera una samba por prácticamente nada. Luego recuerda a una joven de la escuela de samba (interpretada por la cantante Ângela Maria) que se mudó con él cuando comenzaba a hacerse famoso, pero que lo abandonó al darse cuenta de que él no alcanzaría la fama (fig. 6.6). Y por último recuerda que juró nunca más dejarse engañar, por lo que comienza a improvisar esta samba para el próximo carnaval:



Figura 6.6. El compositor de samba Espirito (Grande Otelo) se enamora de Ângela Maria (interpretada por la misma cantante) en *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957).

Samba mía, que es del Brasil también
están queriendo convertirme en un don [nadie,
pero las favelas no te olvidan.
Para nosotros, la samba no muere.

Aquí terminan los *flashbacks*. Cuando Espírito se despierta, está en la sala de postoperatorio de un hospital. Su buen amigo Honorio (Haroldo de Oliveira) está de pie junto a Moacyr. Espírito abre los ojos, los entrevé, y muere. Camino a la estación, Moacyr le pregunta a Honorio si conoce las sambas de Espírito, y Honorio responde que todos en el barrio las conocen. La película, por tanto, deja abierta la posibilidad de que Moacyr, un intelectual criollo de clase media como dos Santos, rompa con sus prejuicios de clase y raza, y ayude a rescatar una cultura nacional auténticamente popular, sin manipularla para el beneficio de la clase dominante.²³

Río, 40 grados y *Rio, Zona Norte* evidencian el compromiso de Dos Santos con la cultura afrobrasileña. Robert Stam así lo ve en una defensa digna de Zavattini: “*Río, 40 grados* representa un gran paso para el cine brasileño en general y para la representación de los negros en particular. A diferencia de las *chanchadas*, la película se toma en serio los dilemas existenciales de sus personajes, confiriéndoles la simpatía y la solidaridad que a partir de entonces marcarían el trabajo de Dos Santos”.²⁴ A pesar de estos logros, el mismo Dos Santos reconoció las deficiencias estéticas de estos filmes, resultado, como dice él, de la falta de continuidad en la producción del cine en Brasil:

Nosotros queríamos confrontar la realidad brasileña con nuestros propios ojos, con nuestra propia manera de ver el mundo, como si fuera original... Todo cineasta en el mundo quiere eso y algo más: originalidad en la manera de ver el mundo... [Pero] en Brasil, un director hace una película y tiene que esperar años hasta que surja otra oportunidad. Eso va en detrimento de nuestro cine. El mejor momento para empezar una película es inmediatamente después de haber terminado otra [para así corregir] los errores más evidentes e inclusive los más sutiles. Pero eso no pasa en Brasil.²⁵

23 Mariarosaria Fabris, *Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-Realista?* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994), 196.

24 Robert Stam, “Visual Style and Racial Politics”, *Nuevo Texto Crítico* 11, n. 21-22 (1998): 117-18.

25 Nelson Pereira dos Santos, citado en Darlene J. Sadlier, *Nelson Pereira dos Santos* (Urbana: University of Illinois Press, 2009), 21.

Efectivamente, solo había un espacio a finales de la década de 1950 donde un director latinoamericano podía disfrutar de un mínimo de continuidad en su trabajo: unos estudios de cine cuya crisis favoreció la exploración de temas y formas mucho más allá de lo que prometía hacer el neorrealismo. Así lo demuestran las películas de Buñuel, como ya hemos visto, pero también las infravaloradas películas de Leopoldo Torre Nilsson, un director argentino cuya trilogía sobre el despertar sexual femenino cierra esta década de transiciones con una nota altamente disonante.

La trilogía gótica de Leopoldo Torre Nilsson (1957-1961)

Leopoldo Torre Nilsson, hijo del director Leopoldo Torres Ríos, fue un profesional consumado que utilizó todo el arsenal de técnicas cinematográficas a su alcance, no de un modo instintivo, como José Agustín Ferrera, ni para alardear, como Luis Saslavsky en *Puerta cerrada*, sino muy calculadamente para subrayar el desbalance psicológico de sus personajes y de su entorno social.²⁶ De las dieciocho películas que dirigió entre 1956 y 1976, las más importantes son las que conforman una trilogía gótica hecha en colaboración con su esposa, la novelista Beatriz Guido. Las tres películas funcionan como una fuga musical, pues cada una es una variación sobre un mismo tema: el despertar sexual de una heroína-víctima (interpretada en todos los casos por Elsa Daniel) en un mundo opresivamente patriarcal y decadente, el de la burguesía argentina de la época.

La casa del ángel (1957)

En *La casa del ángel* (1957), Ana Castro (Elsa Daniel) es la menor de tres hijas que crecen en una opulenta mansión del Buenos Aires de la década de 1920. Su madre es demasiado pudorosa, al punto de

26 Paranaguá considera a Torre Nilsson “el primer cineasta intelectual, moderno, en una Argentina donde predominan hasta entonces los instintivos y los bohemios, mientras la preocupación formal parece meramente caligráfica (Luis Saslavsky)”. Paulo Antonio Paranaguá, “América Latina busca su imagen”, 295.

forzar a las hijas a bañarse vestidas; el padre es un criollo conservador, heredero de las tradiciones militares de los héroes de independencia del siglo anterior. En este mundo enrarecido irrumpe Pablo (Lautaro Murúa), un guapo parlamentario que se hizo famoso con una propuesta de ley liberal para proteger la libertad de prensa. El conflicto comienza cuando un miembro del partido gobernante lo acusa de hipocresía porque su padre había bloqueado una ley similar para encubrir un negocio turbio que enriqueció a la familia. En un estallido de virilidad conservadora, Pablo se olvida de sus principios liberales y desafía al acusante a un duelo. El padre de Ana, quien ve sus propios valores reflejados en Pablo, ofrece su casa para el duelo, incluso lo invita a pasar la víspera con su familia. Durante la cena, filmada en claroscuros y con ángulos poco convencionales que contribuyen a crear una atmósfera inquietante, Ana y Pablo intercambian miradas profundas y cargadas de deseo. Esta misma fotografía expresionista se repite mucho más tarde, para subrayar el *shock* de Ana cuando Pablo la viola. Ana nunca le cuenta a nadie de la violación, y cuando Pablo



Figura 6.7. Ana (Elsa Daniel) con su agresor Pablo (Lautaro Murúa) en *La casa del ángel* (Leopoldo Torres Nilsson, Argentina, 1957).

gana el duelo, el violador se convierte en el amigo inseparable del padre de Ana, y en un espectro que la perseguirá por años y años (fig. 6.7). “Siempre estaba él esperándome”, dice la voz en *off* de Ana en la penúltima secuencia, enmarcada en planos contrapicados que reflejan su alineación. “No sé tampoco si somos dos fantasmas”.

La caída (1959)

En *La caída* (1959), Albertina (Elsa Daniel) es una estudiante de literatura francesa muy segura de sí misma en el Buenos Aires de la década de 1950. Cansada de vivir con sus exigentes tías y de viajar el largo trecho a la universidad, decide alquilar una habitación en una casa donde viven cuatro niños malcriados y su madre asmática. Aunque la casa es espaciosa, está atiborrada de muebles y objetos y la iluminación es muy oscura. Esto, más el uso casi exclusivo de planos medios y primeros planos, crea una atmósfera claustrofóbica que refleja la condición de Albertina como una mujer con recursos y deseos, pero atrapada en el patriarcado. Fuera de casa la situación no es muy diferente. En la librería local Albertina conoce a José Manuel Indarregui (Duilio Marzio), un joven chovinista y nacionalista que le aconseja no leer a Marcel Proust sino una recién publicada revalorización de la dictadura de Juan Manuel Rosas. Empiezan una relación improbable. Con el tiempo Albertina desiste porque él quiere que se casen y tengan niños (lo que ella llama “la caída”), pero también porque empieza a enamorarse de Lucas Foster (Lautaro Murúa), el tío de los niños. Lucas es la adoración de sus sobrinos, a quienes visita entre viajes al extranjero. En una de esas visitas, al ver tantos libros y artefactos exóticos en la habitación de Lucas, Albertina reacciona como si hubiera visto, en palabras de Gonzalo Aguilar, “el retorno del fantasma de su padre, hombre amante de la literatura y de la bohemia”.²⁷ Un día que

27 Gonzalo Aguilar, “Leopoldo Torre Nilsson: un cineasta entre escritores”, en *Leopoldo Torre Nilsson: una estética de la decadencia*, ed. M. del C. Vieites (Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira, 2002), 17.

Albertina está en la universidad la madre sufre un ataque de asma. Los niños, cansados de oírla gritar (o eso argumentan), la encierran en su habitación y allí muere. Albertina se traumatiza porque se siente cómplice de lo que considera ser un matricidio. Cuando ella le confiesa lo que siente a Lucas, recién llegado de un viaje, él le responde no con apoyo moral sino con avances románticos, primero en un bar cercano, y luego en su propia habitación, donde el niño más pequeño los sorprende. Lucas, como si nada, acomoda al niño junto a Albertina y se va a dormir a su propia habitación. Albertina, por su parte, no puede dormir, arregla su equipaje y se va, convencida de que si se queda, caerá en la trampa de la domesticidad que Lucas le ha tendido para él poder continuar con su vida de aventuras en lugares exóticos. Los niños, al darse cuenta de que Albertina se ha ido, despiertan a Lucas, quien sale a buscarla, dejándolos “otra vez solos”, en palabras del mayor de los tres.

La mano en la trampa (1961)

En *La mano en la trampa* (1961), la tercera y mejor película de la trilogía, Elsa Daniel interpreta a Laura Lavigne, una estudiante de secundaria que decide resolver el misterio de un hijo ilegítimo y jorobado que vive encerrado en el tercer piso de su casa, una opulenta pero decadente mansión en las afueras de Buenos Aires. Su esperanza es que al resolver ese misterio ella podrá vivir el presente (finales de la década de 1950) libre de los fantasmas del pasado que acechan sobre la familia. Para ello, recluta a su novio de clase obrera, Miguel (Leonardo Favio). En la casa, hay un montaplatos que la madre usa para enviar comida al tercer piso. Laura logra entrar en ese pequeño ascensor con la ayuda de Miguel pero al llegar al cuarto no ve al niño jorobado que esperaba ver sino a una elegante señora dormida en una cama con dosel. De regreso, Laura le insiste a Miguel que duerman juntos como pago por la ayuda. “No me gustan las historias de fantasmas”, le dice Miguel, a lo que ella le responde confundiendo el misterio del pasado de su familia con el misterio de lo que el sexo significa para ella: “Los fantasmas deben ser eliminados y vos esta noche perdiste la oportunidad de matar a uno”.

Laura tiene la extraña sensación de que si resuelve el misterio de la identidad de la mujer, logrará evitar un destino similar. De hecho, a medida que se van sumando las pistas que la mujer encerrada en el tercer piso es la tía Inés (María Rosa Gallo), se va revelando también el pasado familiar de violencia de género (fig. 6.8). Al final, y a pesar de los mejores intentos de Laura por evitarlo, la historia se repite cuando Cristóbal Achával (Francisco Rabal) —el mismo hombre que había abandonado a Inés pocos días antes de la boda porque Inés ya no era virgen, habiéndola él mismo desposado— viola a Laura y la instala, como a una amante, en un apartamento oscuro en la ciudad.



Figura 6.8. Laura (Elsa Daniel) confronta a Inés (María Rosa Gallo) en *La mano en la trampa* (Leopoldo Torres Nilsson, Argentina, 1961).

Para narrar la búsqueda inicial de Laura, Torre Nilsson favoreció tomas al aire libre filmadas en un estilo realista. El realismo es importante no solo porque contrasta con el estilo expresionista de las tomas al interior de la casa (sugiriendo así toda una serie de contras-

tes psicológicos entre el mundo interior y exterior de Laura), sino también porque a través de las secuencias realistas, la historia de Laura y su familia queda anclada a una realidad social e histórica más amplia. Por ejemplo, en un día cálido y soleado en la plaza del pueblo, Torre Nilsson filma a la familia Achával frente a la familia Lavigne al estilo realista más convencional, con un plano general seguido de tomas alternas de 180 grados de cada familia frente a frente. “Hoy se festeja el centenario de la fundación de este pueblo”, dice el alcalde, “y fue justamente en este punto en que sus nobles fundadores tuvieron la audacia de situar el primer alambrado que significó civilización en la lucha —ejem, ejem— contra el indio. Dos honorables familias herederas de aquellos primeros prohombres sustentan un patrimonio de honor y de nobleza. Tenemos la suerte de contar a dignos descendientes con nosotros, la familia de Achával y los Lavigne, que mantienen indisolubles principios de tradición y estirpe”.

Susan Martin-Márquez interpreta estas declaraciones como el vehículo que utiliza Torre Nilsson para establecer un paralelo “entre el encierro de las mujeres... y el muro que se levanta para aislar a la clase obrera (en las numerosas escenas en donde Miguel está ubicado afuera de las rejas y las cercas de metal) y a la población nativa argentina”.²⁸ Torre Nilsson también enfatiza el paralelo entre las mujeres y las comunidades indígenas a través de una confesión que Cristóbal le hace a Laura, y que claramente conecta la subyugación de los grupos indígenas con la violación sistemática de las mujeres: “Nuestras viejas familias patricias también tienen sus reveses. Cruces con chinás, fiebres. Espero que nuestra descendencia no pague las culpas”. Pero a pesar de lo que Cristóbal dice, son las mujeres como la tía Inés y Laura (ni decir de las indígenas), las que terminan pagando esas culpas; y en el caso concreto de Laura, hay además matices incestuosos porque la película da indicios de que quizás Laura es la hija natural de Inés y Cristóbal, y no la sobrina.

28 Susan Martin-Márquez, “Coloniality and the Trappings of Modernity in *Viridiana* and *The Hand in the Trap*”, *Cinema Journal* 51, n. 1 (2011): 113.

En términos visuales y sonoros, los mecanismos de atracción y repulsión en la trilogía son los del género gótico de horror: espacios interiores con atmósferas claustrofóbicas que protegen y asfixian simultáneamente a los personajes femeninos; estatuas que parecen estar entre vivas y muertas (estatuas de animales en *La casa del ángel*; la estatua que cubre la tumba ilícita en *La mano en la trampa*); animales escalofrantes (ratas y cucarachas en *La mano en la trampa* y alusiones a pájaros de mal agüero en las cenas en *La caída*); y personajes fantasmales (Pablo Aguirre en *La casa del ángel*, el tío ausente en *La caída* y la tía encerrada en *La mano en la trampa*). Todos estos elementos están filmados en un estilo expresionista por medio de planos de ángulos extremos, claroscuros y un acertado descentramiento en la puesta en escena. A nivel de la narrativa, no obstante, la trilogía no se ciñe a la convención del género de horror gótico de seguir la trayectoria del monstruo hasta que este asesina o es asesinado. Por el contrario, cada película sigue la trayectoria narrativa de una mujer inteligente y arriesgada a la que simultáneamente le repele y le atrae el monstruo del patriarcado. En todas las películas, además, el desenlace es incierto y ambiguo. Por todas estas razones, los espectadores podemos pensar no solo en términos de atracción o rechazo absoluto respecto a los monstruos del patriarcado —Pablo Aguirre en *La casa del ángel*; José Manuel Indarregui y Lucas Foster en *La caída*; Cristóbal Achával en *La mano en la trampa*— sino pensar también hasta qué punto las protagonistas femeninas son cómplices de estos monstruos y del patriarcado.

La complicidad es una preocupación tan central en la trilogía que las protagonistas la mencionan directamente en *La caída* y en *La mano en la trampa*. En *La caída*, Albertina Barden le dice a Lucas Foster que ella es cómplice de la muerte de la madre, y en *La mano en la trampa*, Laura Lavigne le dice a Cristóbal que ella es cómplice de la muerte de la tía Inés. Incluso en *La casa del ángel*, donde no se menciona la complicidad en forma expresa, no hay duda de que Ana Castro se siente cómplice del duelo y de la muerte del rival político de Pablo Aguirre. Es decir, la complicidad de las protagonistas femeninas no está enmarcada como una cuestión absoluta de ser o no ser cómplices directas, sino como una cuestión de grados, de preguntarse hasta qué punto son

cómplices. Es cierto que Ana Castro no mató al rival de Pablo, pero sí le dio a Pablo un talismán de la buena suerte. Albertina Barden no mató a la madre de los niños, pero sí los consiente a la vez que ignora las advertencias de la madre. Y por último, Laura Lavigne no mató a su tía Inés, pero sí fue quien llevó a Cristóbal al cuarto donde Inés vivía escondida, un encuentro tan traumático que le causa la muerte a Inés.

Al posicionar a los espectadores a identificarse con las trayectorias narrativas de mujeres fuertes de carácter y seguras en su sexualidad, y que además son cómplices parciales del patriarcado, la trilogía nos invita a preguntarnos hasta qué punto nosotros los espectadores también somos cómplices de los valores del patriarcado. Por ejemplo, ¿cuánto deseamos que Pablo acepte la ayuda de Ana, incluso tras ver que Pablo representa los valores del liberalismo oligárquico y la violencia que lo sostiene? ¿O la propuesta de matrimonio de Lucas a Albertina en *La caída*, sabiendo que el matrimonio significaría el final de su independencia y sus estudios? ¿O la decisión de Laura de dejar a su novio de clase obrera para irse con el adinerado Cristóbal, sabiendo que Cristóbal puede ser su padre y que la considera tan solo un objeto sexual? Los finales abiertos invitan a los espectadores a meditar sobre estas incógnitas, y en el mejor de los casos, a preguntarnos sobre nuestra propia complicidad con el clasismo y el sexismo del patriarcado.

Toda la discusión anterior favorece una lectura “universal” de la trilogía, centrada en la complicidad de las protagonistas con el patriarcado. Sin embargo, las películas son también producto de la realidad concreta de Argentina en la década de 1950. Esa realidad histórica es, por decirlo así, tan importante como la realidad psicología de los personajes en el momento de interpretar las críticas que hace la trilogía al patriarcado. “Aspiro”, decía Torre Nilsson en una entrevista sobre *La mano en la trampa*, “a que alguna vez ese predominio del mundo subjetivo que había en *La casa del ángel* y *La caída*, se conecte con... una historia... donde el realismo se sienta mucho y donde [también] se sienta el mundo irreal, la presencia del mundo inconsciente”.²⁹ Esa conexión entre la

29 Leopoldo Torre Nilsson, “Entrevista con Torre Nilsson”, en *Leopoldo Torre Nilsson: una estética de la decadencia*, 104.

realidad psicológica de los personajes y la realidad histórica de la Argentina la provee la llamada viveza criolla, un valor social de progresar a costa de los otros, conocido también como “poner la mano en la trampa”.

La viveza criolla estaba tan arraigada durante la época de Torre Nilsson que varios libros se ocuparon del fenómeno. El más conocido es *Psicología de la viveza criolla* de Julio Mafud (1965), donde el autor define la viveza criolla como un componente esencial de la identidad cultural argentina. Edmund Stephen Urbanski resume así la tesis de Mafud:

En Buenos Aires, bajo el impacto inmigratorio, surgió una fisura entre los nuevos y los viejos habitantes de la metrópoli... Fue entonces cuando apareció la viveza criolla como reacción de los criollos contra los más emprendedores inmigrantes europeos. Resultó del sentido inferior y antieconómico de los criollos y como su arma ofensiva. La viveza se despliega cuando un “vivo”, quien emplea todas las facultades de su ingenio, se aprovecha del forastero por medio del engaño y las burlas. Este “vivo” no es, sin embargo, un pícaro de tipo español que sirve a varios amos y, amparado por ellos, se satisface con cualquier cosa. Es un hombre egotista y sin escrúpulos, cuyas ambiciones heridas, ansiedad económica y apetitos disimulados le impulsan a cualquier violación, siempre a la sombra de bien disfrazadas intenciones. La viveza criolla es una degradación de valores humanos, que debido a la perversión de la moral, son ahora irónicamente considerados como sinónimos de hombría, de virilidad y de machismo. Como reacción en cadena, la viveza fue adoptada por los inmigrantes, sirviéndoles como la mejor forma de acriollarse. Se convirtió ya en un vicio colectivo.³⁰

En la medida en que las mujeres en la trilogía son inteligentes y arriesgadas, y piensan y actúan por sí mismas, son como los inmigrantes en esta cita, que van generando ansiedad entre los hombres criollos porque amenazan sus privilegios de clase y de género sexual. Desde esta perspectiva, la trilogía de Torre Nilsson puede entenderse como una crítica feminista a la viveza criolla que justifica la violación

30 Edmund Stephen Urbanski, “La pampa y los porteños en la reciente interpretación argentina”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [1968] (Ciudad de México: El Colegio de México, 1970), 881, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_096.pdf>.

en todas sus formas, desde la violación individual de mujeres como Ana en *La casa del ángel* y Laura en *La mano en la trampa*, pasando por la violación económica representada por el robo de tierras indígenas a manos de familias como los Lavigne y los Achával, y sin olvidar la violación sistemática de mujeres indígenas a la que Cristóbal alude de forma indirecta en sus comentarios sobre el mestizaje. Dado el uso, antes y hoy día, de la violación como forma de dominación en Argentina y en todo el planeta, las películas de la trilogía gótica de Torre Nilsson son absolutamente contemporáneas. Quienes las menosprecian como elitistas y retrógradas ignoran, a sabiendas o no, el tema central de todas y cada una de ellas.³¹

El legado del neorrealismo y el cine arte

El neorrealismo italiano fue acogido con gran entusiasmo en toda América Latina. Inclusive, algunos cineastas que luego desempeñarían papeles determinantes en el Nuevo Cine Latinoamericano estudiaron en el Centro Sperimentale de Roma, la escuela oficial del neorrealismo. Por estas razones, se le ha adjudicado al neorrealismo italiano un lugar especial, muy por encima de otras influencias europeas de la época. Pero si bien muchos cineastas latinoamericanos estudiaron en el Centro Sperimentale (Fernando Birri, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Néstor Almendros, Gustavo Dahl), muchos otros estudiaron en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en París, por ejemplo Margot Benacerraf, Ruy Guerra, Eduardo Coutinho y Paul Leduc, y otros más en Londres y Moscú.³² Por lo tanto, la recalibración que experimentó el cine lati-

31 Susan Martin-Márquez, citando a Gonzalo Aguilar, anota que los cineastas y ensayistas asociados con el movimiento del Tercer Cine (Fernando Solanas, Octavio Getino y Juan José Hernández Arregui, entre otros) acusaron a productores culturales como Torre Nilsson de complicidad con las estructuras de poder neoimperialistas. Susan Martin-Márquez, "Coloniality and the Trappings of Modernity in *Viridiana* and *The Hand in the Trap*", 113.

32 Paulo Antonio Paranaguá, "Of Periodizations and Paradigms", 41.

noamericano en la década de 1950, alejándose de Hollywood y acercándose a Europa, se aprecia mejor si consideramos el neorrealismo italiano como uno entre varios otros referentes europeos. Paulo Antonio Paranaguá compara esta recalibración del cine latinoamericano con la que se dio en los primeros años del cine sonoro con las llamadas “películas hispanas”:

Podemos comparar a esos ciento cincuenta latinoamericanos que tuvieron la experiencia europea [a finales de la década de 1940 y a comienzos de los cincuenta] con el gran grupo de latinoamericanos que a finales de los años veinte y comienzos de la década de 1930 trabajaron en la producción de películas en español en Estados Unidos. En ambos casos, lo que tenemos no es [solo] una influencia cultural o ideológica, sino [también] un contacto profesional directo, práctico, sostenido... El periodo de la posguerra también significa una nueva dirección de la influencia europea en la cultura fílmica, un modelo alternativo tanto de producción y expresión cristalizado alrededor del ejemplo del neorrealismo italiano, pero que en realidad fue más amplio, con conexiones fuertes con la crítica francesa, con certeza, pero también con el documental británico y la producción fílmica de la Europa oriental.³³

Hay también que señalar que el cine latinoamericano de la década de 1950 no es ni un eco de los avances europeos (lo que sería un prejuicio eurocéntrico) ni un mero preludio a la práctica revolucionaria del Nuevo Cine Latinoamericano (un prejuicio *a posteriori*). Tal como lo veo, el mejor cine latinoamericano de esta década de transición revela algo mucho más interesante: un conflicto muy productivo en términos estéticos y temáticos, resultado directo del intento de adaptar una multiplicidad de nuevas ideas y prácticas europeas (no solo italianas) a un sistema de estudios de cine en crisis.

Es cierto que gracias a la aparición de cámaras menos pesadas y costosas, muchos cineastas pronto pudieron trabajar fuera de estudios, y esos esfuerzos se inspiraron en el neorrealismo italiano: *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela, 1950), *Agulha no Palheiro* (Aguja

33 Ibid., 42.

en *el pajar*; Alex Viany, Brasil, 1953), *Rua sem Sol* (*Calle sin sol*; Alex Viany, Brasil, 1954), *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira Dos Santos, Brasil, 1955), *O Grande Momento* (*El gran momento*; Roberto Santos, Brasil, 1958), *El mégano* (Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1955), *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958/1960), *Un vintén p'al Judas* (Ugo Ulive, Uruguay, 1959), *Crónica cubana* (Ugo Ulive, Cuba, 1963) y *Raíces de piedra* (José María Arzuaga, Colombia, 1962), entre otros. También es cierto que los modos de producción del neorrealismo siguen siendo una opción para muchos cineastas latinoamericanos hasta hoy día, en películas que son mucho más sofisticadas que sus contrapartes de la década de 1950: *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, Colombia, 1990), *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1999), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, Argentina, 1999), *Bolivia* (Adrián Caetano, Argentina, 2001) y *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, México, 2004). Sin embargo, los cineastas más críticos de los años cincuenta reconocieron ampliamente las carencias de sus filmes neorrealistas. Pereira dos Santos, por ejemplo, llamó “considerable” la distancia entre su idea original para *Rio, 40 Graus* y el resultado final; Tomás Gutiérrez Alea confesó que los tres cortos que conforman *Historias de la Revolución* (Cuba, 1960) fueron hechos con “buenas intenciones pero con una falta total de experiencia”; y Torre Nilsson reconoció que su uso del estilo neorrealista para documentar la realidad en *El secuestrador* (Argentina, 1958) fue un fracaso parcial.³⁴

Dadas las deficiencias del neorrealismo latinoamericano, las películas en sí son menos importantes que el neorrealismo en tanto un conjunto de prácticas que hizo posible que algunos cineastas jóvenes que de otro modo no hubieran podido hacer cine, lograran lanzar sus carreras. A su vez, el neorrealismo en tanto conjunto de prácticas es menos importante que el fructífero intercambio de influencias que

34 Nelson Pereira dos Santos, citado en Darlene J. Sadlier, *Nelson Pereira dos Santos*, 21; Silvia Oroz, *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé* (La Habana: UNEAC, 1989), 50; y Leopoldo Torre Nilsson, “Entrevista con Torre Nilsson”, 104.

se dio entre el neorrealismo y el cine arte. En última instancia, es ese intercambio, y no el neorrealismo en sí, lo que inauguró una nueva época en el cine latinoamericano caracterizada por modos heterogéneos de producción y representación. Algunas de las películas que ejemplifican esta heterogeneidad son *Raíces* (Benito Alazraki, México, 1953), *La langosta azul* (Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo, Cecilia Porras, Nereo López y Luis Vicens, Colombia, 1954), *¡Tórrero!* (Carlos Velo, México, 1956), y *Macario* (Roberto Gavaldón, México, 1960). Sin embargo, fueron Buñuel y Torre Nilsson —particularmente en *Los olvidados* y *La mano en la trampa*— quienes aprovecharon al máximo el diálogo crítico entre el neorrealismo y el cine arte, antes de que los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano adaptaran ese diálogo a otros objetivos, ya no reformistas sino revolucionarios.

PARTE IV

EL NUEVO CINE
LATINOAMERICANO

CAPÍTULO 7

La fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano

El documental, al centro

Los orígenes de lo que vino a llamarse Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) se ven ya en la década de 1950, en la preocupación social del neorrealismo y en la poética del cine arte. A comienzos de los años sesenta estas dos tendencias se combinaron ya no con un acento reformista sino más bien bajo un impulso revolucionario inspirado directamente por la Revolución cubana de 1959. La revolución como solución a los graves problemas sociales y económicos de la región se venía perfilando desde 1950. En Guatemala, el presidente Jacobo Arbenz había iniciado una serie de reformas liberales que fueron interrumpidas por un golpe apoyado por los Estados Unidos en 1954; y en Bolivia, un gobierno liderado por el Movimiento Revolucionario Nacionalista (MNR) cambió la dirección del país al declarar el derecho al voto para todos los ciudadanos, nacionalizar varias industrias clave para la economía y reducir en forma drástica las fuerzas armadas. Con respecto al cine, el nuevo gobierno no creó el Instituto Boliviano Cinematográfico (IBC) en 1953, no con el

propósito de cantar las glorias de la élite nacional (como frecuentemente hacían los noticieros), sino para producir documentales sociales didácticos que abordaran las necesidades de los grupos marginales del país.

Tire dié (1958/1960)

Entretanto, en Argentina, un golpe de Estado en contra de Juan Domingo Perón en 1955 radicalizó el ambiente político y cultural del país. En este contexto, Fernando Birri y sus estudiantes del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral en Santa Fe decidieron trabajar el documental desde otra perspectiva: ya no dentro de la tradición didáctica del INCE en Brasil y del IBC en Bolivia, sino para filmar “la primera encuesta social que se realiza en la América Latina del subdesarrollo”.¹ El resultado fue *Tire dié* (1958/1960), un corto documental que empieza en modo expositivo pero pronto asume estrategias representacionales del neorrealismo: filmación *in situ*, el uso de sonido directo y de actores no profesionales, y una marcada empatía hacia los más pobres. Sin embargo, la importancia histórica de *Tire dié* no se deriva de los modelos que escoge para representar la pobreza (algo que también puede decirse de otras películas de la época), sino de una serie de imágenes que se han vuelto icónicas, de niños pobres corriendo por la baranda de un puente de metal, pidiendo dinero (de ahí el título) a los pasajeros de un tren en movimiento (fig. 7.1). Hasta entonces el cine latinoamericano no había registrado este tipo de imágenes documentales denunciando tan directamente la desigualdad social, y es este nuevo uso del medio lo que justifica el lugar histórico de *Tire dié* como un importante precursor del NLAC.²

1 Fernando Birri, *Fernando Birri: el alquimista poético-político* (Madrid: Cátedra/FilMOTECA Española, 1996), 326. Existen dos versiones de *Tire dié*: una de 1958 que dura 59 minutos, y otra de 1960 que dura 33 minutos y es la versión estándar que circula en la actualidad.

2 Ana M. López, “An ‘Other’ History: The New Latin American Cinema”, en *Resisting Images: Essays on Cinema and History*, eds. Robert Sklar y James Musser (Philadelphia: Temple University Press, 1990), 312.



Figura 7.1. Un niño pobre mendigando en *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958/1960).

Araya (1959)

Otra película también precursora del NLAC pero menos reconocida como tal es *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-Estados Unidos, 1931). La influencia no es directa sino rizomática, en el sentido que la película de Eisenstein desarrolló temas y estilos que el cine de estudio suprimió hasta la década de 1960, cuando afloraron las condiciones para una segunda vanguardia en América Latina. Entre esas condiciones destacan el impacto de las recientes revoluciones políticas; una pujante cultura del cine que se había propagado por medio de cineclubes, revistas y universidades; y un fuerte deseo por parte de cineastas de explorar la nueva cultura latinoamericana revolucionaria mediante formas experimentales.

La primera película del NLAC en recuperar el legado de Eisenstein fue *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959), un documental poético que comparte con *¡Que viva México!* al menos dos características: a nivel estilístico, el uso de tipos sociales que contrastan con paisajes

altamente estilizados; y a nivel narrativo, el uso de un prólogo, una narrativa central y un epílogo, todos filmados en estilos diferentes y donde cada parte representa un modo de producción. Así el prólogo, filmado en modo expositivo, se ocupa de los orígenes de Araya, fundado como un puerto de producción de sal por los españoles en 1630, y de la importancia de la sal para la expansión del imperio español. La narrativa central documenta con gran detalle la recolección y procesamiento de la sal, y la vida doméstica que gira en torno a ella (fig. 7.2). Es una rutina que ha experimentado pocos cambios a lo largo de trescientos años y que se nos presenta mediante tomas poéticamente evocadoras de las pirámides de sal, el Mar Caribe, y un cementerio blanqueado por el sol. De repente, un abrupto *jump cut* —tan abrupto que podría interpretarse como una de las rupturas ideológicas que toda revolución encarna— nos lleva al epílogo, una serie de tomas filmadas al estilo rudimentario de los noticieros, y que anuncian la llegada a Araya de máquinas industriales para procesar la sal. Entredicho queda que con las máquinas llega también el fin de la producción artesanal de sal y de la cultura que este tipo de producción



Figura 7.2. Una trabajadora de las salinas en *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959).

había engendrado. A pesar de ello, la película no tiene dejos de nostalgia. Tampoco celebra la llegada de la nueva tecnología como si fuera una panacea. Más bien, *Araya* parece dejarnos con una sola pregunta: ¿cómo responderán los habitantes del lugar a una nueva realidad que es tan radicalmente diferente a todo lo que conocen? Es una pregunta que los espectadores de Venezuela en ese momento pudieron haberse hecho, considerando que la dictadura militar de Pérez Jiménez recién terminó en 1958. Pero la misma pregunta aplica también a todos los públicos latinoamericanos, si consideramos el enorme impacto de la Revolución cubana en la cultura y la política de la región.

Araya impresionó mucho a un joven Glauber Rocha cuando la vio siendo periodista en Cannes en 1959. Julianne Burton-Carvajal lo explica así:

[Rocha] entrevistó a [Benacerraf] y luego se mantuvo en contacto con ella hasta su muerte a comienzos de los años 1980... [Rocha] quedó profundamente impresionado, personal y estéticamente, por el ejemplo de lo que Benacerraf había logrado con medios independientes y artesanales. ... Al igual que *Araya*, la ópera prima de Rocha [*Barravento*, Brasil, 1962] enfatiza el escenario natural mediante un uso similar de ángulos de la cámara, movimientos y montaje. En la parábola intrincada que es *Barravento*, no es la máquina sino la promesa ambigua de una ciudad remota, la que brinda un tejido de cohesión en la tradición de esta edénica comunidad pesquera, predominantemente afrobrasileña. La película de Rocha pone en primer plano, tanto narrativa como visualmente, lo que Benacerraf relegó al nivel de una banda sonora de varios niveles: la música, la danza, los rituales religiosos, patrones de creencia y prácticas de expresión cultural.³

Un año después de *Barravento*, Rocha aplicó otra lección aprendida de *Araya* a *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Brasil, 1963): cómo representar la discontinuidad histórica por medio de un giro abrupto de enfoque y de tono. En *Araya* esto sucede una sola vez, en el epílogo antes mencionado.

3 Julianne Burton-Carvajal, "Araya Across Time and Space: Competing Canons of National and International Film History", *Nuevo Texto Crítico* 11, n. 21-22 (1998): 217-18.

En *Dios y el diablo* sucede tres veces, como también ocurre tres veces en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968) y en *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), dos películas que también discuto en este capítulo. Todas estas producciones sugieren una tendencia de continuidad entre la primera y la segunda vanguardia del cine latinoamericano, caracterizada por el uso de meta-narrativas dialécticas del tipo que Eisenstein desarrolló y puso en práctica en *¡Que viva México!*

Santiago Álvarez

El Nuevo Cine Latinoamericano surgió en un contexto global marcado por el conflicto maniqueo entre el socialismo, liderado por la Unión Soviética, y el capitalismo, liderado por los Estados Unidos. En este contexto, la Revolución cubana representó para muchos latinoamericanos un modelo autóctono y viable para liberarse de la pobreza económica y cultural ocasionada por el capitalismo norteamericano. Además, había una sensación de que esa liberación estaba a la vuelta de la esquina, pues si un país como Cuba, tan pequeño y tan dependiente del capital norteamericano, había logrado liberarse mediante una revolución popular y luego, en menos de cinco años, había eliminado el analfabetismo y reducido dramáticamente la pobreza, ¿cuánto más no se podría lograr en países mucho más grandes y ricos como Argentina y Brasil? Las impresionantes mejoras en todos los índices sociales de la población cubana también impactaron en cómo los cineastas veían su profesión. Muchos repensaron su rol pues si, en efecto, la sociedad estaba en los albores de una transformación radical, como en Cuba, entonces su función debería ser filmar esta transformación, y/o usar el cine como herramienta para impulsarla. Por eso no sorprende que, como anota Zuzana M. Pick, los cineastas latinoamericanos de pronto vieran el documental con nuevos ojos, no solo como testimonio de una realidad, sino como una herramienta para analizar y en principio transformar esa realidad.⁴

4 Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (Austin: University of Texas Press, 1993), 42.

Santiago Álvarez, por ejemplo, desarrolló una técnica única de montaje para los noticieros semanales del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde parecía redescubrir los principios de montaje desarrollados treinta años antes por cineastas como Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov y Dziga Vertov (fig. 7.3). El resultado, que fácilmente pudo haber derivado en una fórmula dado el género con el que Álvarez decidió trabajar (noticieros) y la forma específica que utilizó (agitprop), es en cambio un corpus de películas que en su conjunto constituyen una de las contribuciones más importantes de América Latina a la historia del cine documental. John Mraz explica cómo el uso que hace Álvarez de la foto fija y de la música pasa de ser tímido en *Muerte al invasor* (1961) y *Ciclón* (1963), a lograr una fuerza y expresividad plena en *Now!* (1965), *Cerro Pelado* (1966), *Hanoi, martes 13* (1967), *Hasta la victoria siempre* (1967) y *79 primaveras* (1969). “[U]sando fotos en sus dramáticos montajes”, escribe Mraz,

[Álvarez] reapropió de modo consciente imágenes producidas por el imperialismo, transformando su significado y “restaurando su verdad” al

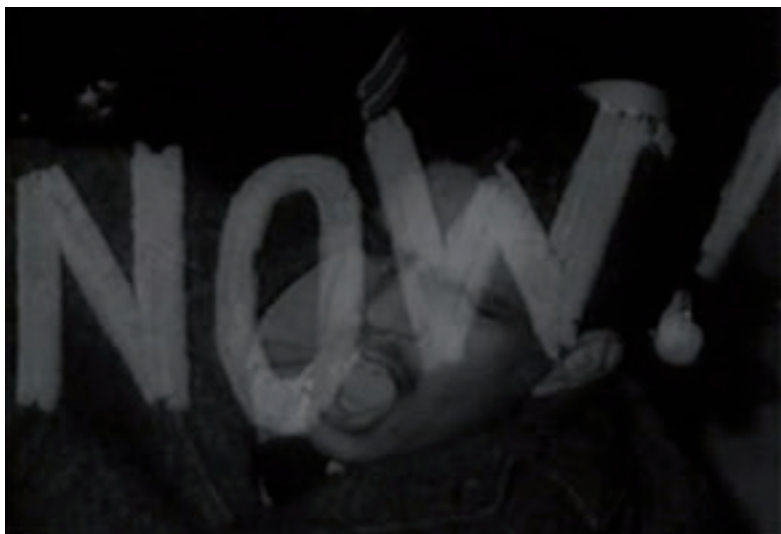


Figura 7.3. Imágenes superpuestas en *Now!* (Santiago Álvarez, Cuba, 1965).

insertarlas en un contexto cinemático revolucionario. Álvarez hizo algo parecido con la música, usando una variedad de estrategias que van desde asociaciones burlonas de temas de la televisión estadounidense con personajes contrarrevolucionarios, hasta la apropiación del *rock and roll* para expresar la energía y la solidaridad internacional desatadas por la lucha contra el imperialismo tanto dentro como fuera de las fronteras de los Estados Unidos.⁵

Proyecciones épicas

Las innovaciones temáticas y estéticas iniciadas por Álvarez encuentran su mayor expresión en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968), un documental agitprop y de proporciones épicas que ha sido acertadamente descrito como “el paradigma de cine activista revolucionario”.⁶ Esta película, junto con otras dos igualmente épicas y con protagonistas colectivos, ejemplifican la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano. Las otras son la ya mencionada *Dios y el diablo en la tierra del sol*, una película que anunciaba, más que ninguna otra, que se avecinaba un nuevo cine en América Latina y, en realidad, en el mundo; y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), una producción que además marcará, quince años después de su inicio, el fin de la fase militante.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1963)

Dios y el diablo en la tierra del sol (Glauber Rocha, Brasil, 1963) es una película extraordinaria por muchas razones, entre ellas, la fuerte carga

5 John Mraz, “Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema”, en *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990), 136.

6 Nicole Brenez, “Light My Fire: *The Hour of the Furnaces*”, *Sight and Sound* (abril 2012), <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/greatest-films-all-time-essays/light-my-fire-hour-furnaces>>.

simbólica de su metáfora central del *sertão* como elemento opuesto y complementario del mar, la expresiva actuación brechtiana de Othon Bastos como Corisco, la apropiación y la adaptación creativa de los llamados *spaghetti westerns* y las películas de samuráis, y la construcción de una temporalidad dialéctica y un espacio discontinuo. En términos generales, la película interpreta la historia del *sertão* por medio de las vidas de Manuel (Geraldo del Rey) y su esposa, Rosa (Yoná Magalhães) en su tránsito de (1) ser pobres campesinos que trabajan como jornaleros a (2) ser seguidores de un beato llamado Sebastião (Lidia Silva), a (3) ser seguidores del bandido revolucionario Corisco, a (4) enfrentarse a un futuro abierto donde no está claro si seguirán juntos después de que el mercenario Antonio das Mortes (Mauricio do Valle) asesina a Corisco (figs. 7.4 y 7.5).



Figura 7.4. Rosa (Yoná Magalhães) separada de su esposo Manuel (Gerlado del Rey) por el beato Sebastião (Lidio Silva) en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1963).

En su travesía por el *sertão*, Manuel y Rosa viajan también por diferentes periodos de la historia brasileña. Como señala Ivana Bentes,



Figura 7.5. Antonio das Mortes (Mauricio do Valle) mata al bandido Corisco (Othon Bastos) mientras que Dadá (Sonia Dos Humildes) implora que no lo haga, en *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

la narrativa abarca “tres ciclos importantes del nordeste: el *coronelismo* (un sistema en el cual largas extensiones de tierra se concentran en manos de unos pocos terratenientes poderosos, los *coroneis*); el *beatismo* (la fe en los santos, hombres piadosos —beatos— que encabezaban movimientos mesiánicos); y el ciclo del *cangaço* (el bandolerismo social que afloró en el *sertão* desde 1870 hasta 1940)”.⁷

En la película estos ciclos se conectan narrativamente no por transiciones nítidas como en el cine clásico, sino mediante transiciones violentas, en la tradición de la historiografía marxista. Efectivamente, al igual de lo que ocurre en *¡Que viva México!* de Eisenstein, *Dios y el diablo* explora la historia brasileña mediante una serie de narrativas más o menos autónomas que adquieren sentido pleno por la relación

7 Ivana Bentes, “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, en *The Cinema of Latin America*, eds. Alberto Elena y Marina Díaz López (London: Wallflower Press, 2003), 90.

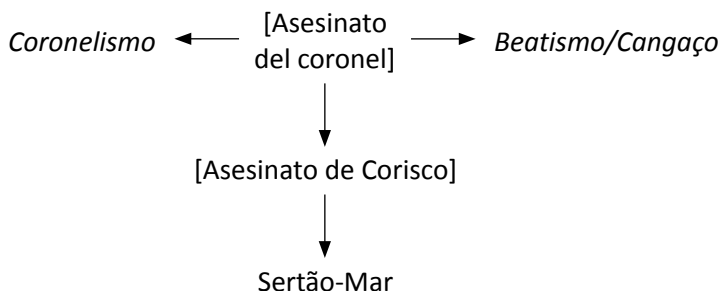


Figura 7.6. Estructura dialéctica de *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

dialéctica que las une (fig. 7.6). Así, el *coronelismo* del comienzo funciona como una tesis original, los episodios con Sebastião (*beatismo*) y Corisco (*cangaço*) funcionan como una prolongada antítesis, y la utopía que se asoma al final, como una posible síntesis. Las diversas partes (*coronelismo*, *beatismo*, *cangaço*, final abierto) están, a su vez, conectadas por transiciones violentas. En la primera transición, entre el *coronelismo* y el *beatismo*, Manuel asesina al coronel a machetazos. En la segunda transición, entre el *beatismo* y el *cangaço*, Rosa mata a Sebastião con una daga y lo que sigue es una masacre de los seguidores del beato a manos de Antonio das Mortes. Y en la tercera transición, entre el *cangaço* y la secuencia final, Antonio das Mortes mata a disparos a Corisco.

La violencia en las transiciones cumple una de dos funciones en la película: o es una fuerza disruptiva pero no liberadora porque facilita la transición de una forma de explotación a otra, como se evidencia en las dos primeras transiciones; o es disruptiva y liberadora, como en la transición hacia el final abierto. Concretamente, la secuencia final comienza con una serie de *travellings* dinámicos de Rosa y Manuel huyendo de Antonio das Mortes. De repente hay un *jump cut* a tomas aéreas de un mar que funciona como metáfora de las innumerables posibilidades que se le han abierto a Manuel para trazar su propio destino. El final de la película es, por lo tanto, no una síntesis cerrada como ocurre en el realismo socialista, sino más bien un llamado abierto para que los espectadores también tracén

su propio camino hacia la liberación, sin las trampas del populismo religioso encarnado en Sebastián ni del populismo político encarnado en Corisco. Además, puesto que en un momento determinado de la secuencia final Manuel y Rosa quedan separados, la película sugiere que ese nuevo camino a la liberación debe también incluir la liberación de instituciones patriarcales como el matrimonio, o al menos de los roles tradicionales de género sexual que estas instituciones imponen.

En su manifiesto “La estética del hambre”, de 1965, Rocha comparó la diferencia que hay entre la violencia explotadora y la violencia liberatoria a la que hay entre la violencia reaccionaria y la violencia revolucionaria, llamando a esta última “la manifestación más noble del hambre”. Escribe Rocha,

el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo... una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria; he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado; es solo cuando el explotado toma conciencia que la violencia es su única opción, que el colonizador comprende, por el horror que siente, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no levanta las armas, el colonizado es un esclavo: fue necesario un primer policía muerto para que el francés viera a un argelino.⁸

8 Glauber Rocha, “Eztetyka da Fome”. El original en portugués dice: “o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo... uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino”. He optado por hacer mi propia traducción porque ninguna de las disponibles me parecía adecuada, y a diferencia de ellas, mi traducción interpreta el ambigüo artículo posesivo “sua” como referente al colonizado y no al colonizador. Glauber Rocha, “Eztetyka do Sonho”, en *Glauber Rocha: del hambre al sueño*, eds. Eduardo F. Costantini Jr., Ana Goldman y Adrián Cangí (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini/MALBA, 2004), 41.

Para Rocha, entonces, el horror marca la diferencia entre la violencia reaccionaria y la violencia revolucionaria: la violencia reaccionaria le provoca regocijo y autoafirmación al colonizador, mientras que la violencia revolucionaria hace que ese mismo colonizador sienta y exprese horror. Por ejemplo, cuando Manuel por fin se subleva en contra de su jefe, el coronel explotador, la mirada del coronel es una mirada de horror: no solo el horror de enfrentar la muerte, sino el horror incrédulo de un hombre que de pronto se percata de la fortaleza que tienen aquellos a quienes ha estado explotando con impunidad. Lo mismo podemos decir del horror de Sebastião cuando Rosa se le acerca, daga en manos, para matarlo (fig. 7.7). Aquí el horror en el rostro de Sebastião lo marca como colonizador y explotador, al igual que al coronel.



Figura 7.7. Rosa mata al aterrorizado Sebastião en *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

Otra forma en que la película distingue entre violencia revolucionaria y reaccionaria es mediante un trabajo de edición que retarda el tiempo y colapsa el espacio cuando hay violencia reaccionaria; y por el contrario, que acelera el tiempo y expande el espacio en casos de vio-

lencia revolucionaria. Un ejemplo de lo primero lo vemos al comienzo de la película, cuando Manuel y Rosa muelen tapioca para preparar harina. A lo largo de la secuencia, la cámara se mantiene inmóvil al filmar al estilo del *cinéma vérité* la monotonía del trabajo, como invitando al espectador a participar del encierro y el estancamiento temporal asociado con el sistema feudal del *coronelismo*. Mucho después, con el beato Sebastián, aumentan la lentitud del tiempo y la comprensión del espacio en una secuencia intencionalmente monótona donde Manuel carga una enorme piedra sobre su cabeza, en una especie de *via crucis* sisífico supervisado de cerca por el beato. Finalmente, bajo Corisco, el tiempo se detiene cuando Manuel, Rosa, Corisco y Dadá (Sonia Dos Humildes, la esposa de Corisco), pausan su viaje por el *sertão* y comienzan a comunicarse a través de una serie de monólogos, diálogos e intercambios silenciosos dentro de un espacio inexplicablemente limitado dada la vastedad del desierto, enmarcados arriba por un horizonte apenas visible, y a la izquierda y la derecha por los seguidores de Corisco.

En estos tres casos, la lentitud del tiempo y la comprensión del espacio están asociadas con la violencia reaccionaria y con el estancamiento de la historia. Por el contrario, cuando la violencia es potencialmente revolucionaria, el tiempo se acelera y el espacio se expande. Así, cuando Manuel mata al coronel, la cámara se libera súbitamente de la rigidez asociada con las tomas tradicionales (por ejemplo, tomas de apertura y tomas de cámara al hombro), y comienza a filmar a Manuel desde múltiples ángulos: a veces a su lado, a veces desde atrás, y a veces de frente a él, pero siempre en movimiento continuo y frenético. Del mismo modo, cuando Rosa mata a Sebastião, la edición favorece los *jump cuts* mientras que el tempo de la música se acelera en comparación con las secuencias anteriores. Finalmente, después de que Antonio das Mortes mata a Corisco, la cámara, al seguir a Manuel y Rosa en su fuga, se libera a tal grado de toda restricción previa que parece tomar vuelo mientras se oye un coro cantando que “el *sertão* se convertirá en mar y el mar en *sertão*”.

El tono celebratorio de la música en esta última secuencia, justo antes del *jump cut* final al mar, sella una lectura del último acto de violencia de Antonio das Mortes como una violencia potencial-

mente liberadora, muy diferente a la violencia reaccionaria de Sebastião, quien había usado la misma consigna del coro final (“algún día el *sertão* se convertirá en mar y el mar en *sertão*”) para justificar el robo y el saqueo. Llegados al final, los espectadores ocupamos el mismo lugar que ocupa Manuel en su trayectoria narrativa: desorientados y a la vez exhaltados frente a un mar libre de las cadenas físicas y mentales asociadas con el feudalismo, el mesianismo y el bandolerismo, un mar que funge como metáfora de las posibilidades infinitas de una cultura popular nacional (encarnada en Manuel) libre de populismos religiosos y políticos. Como bien señala Ismail Xavier,

la película ni idealiza ni subestima la cultura popular. En lugar de descartar las formas populares en nombre de algún purismo ideológico, Rocha echa mano de ellas incluso cuando cuestiona el carácter tradicional de su representación. El *Cinema Novo* se ocupó de esa tarea —la re-elaboración de las tradiciones populares como trampolín hacia una crítica de la realidad social— de diversos modos. *Dios y el diablo* es una película clave porque incorpora dentro de su propia estructura las contradicciones de este proyecto. Evita la interpretación romántica de lo “popular” como fuente de todo conocimiento, y desacredita el reduccionismo etnocéntrico que ve en la cultura popular nada más que irracionalidad y supersticiones sin sentido que deben ser reemplazadas por el progreso burgués y el racionalismo... En lugar de ofrecer, en un solo diapasón, una lección esquemática e insípida sobre la lucha de clases, [*Dios y el diablo*] invita a reflexionar sobre el campesinado y sus formas de conciencia, y lo que es más importante, sobre el movimiento de la Historia en sí.⁹

Efectivamente, el final abierto, con sus preguntas sin responder y su contundente rechazo a todos los populismos, es también un llamado a los espectadores a librarnos nosotros también del canto circeriano de los falsos profetas y sus ilusorias promesas.

9 Ismail Xavier “*Black God, White Devil: The Representation of History*”, en *Brazilian Cinema*, eds. Randall Johnson y Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 147-48.

La hora de los hornos (1968)

La hora de los hornos (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968), por el contrario, dista mucho de ser equívoca en su pronóstico político para la Argentina. De hecho asume que una revolución socialista a la cubana es inevitable. En línea con esta posición política, la película —proyectada con frecuencia durante encuentros clandestinos de sindicalistas radicalizados— ofrece una interpretación materialista de la historia de Argentina en tres partes:

- I. Neocolonialismo y violencia
- II. Acto de liberación
- III. Violencia y liberación

El título *La hora de los hornos* proviene de un epígrafe que el Che Guevara usó para abrir uno de sus últimos discursos políticos: “Mensaje a la Tricontinental”, de 1967.¹⁰ El autor del epígrafe es José Martí, de una carta de 1891.¹¹ Esta doble referencia, a un revolucionario que murió luchando contra el colonialismo español (Martí) y a otro revolucionario que acababa de morir luchando contra el neocolonialismo (el Che), establece un claro paralelo entre las guerras latinoamericanas por la independencia en el siglo XIX y las luchas contemporáneas por la liberación. Para que funcione el paralelo los directores juegan un poco con la historia, pues ni Martí ni Perón ni Bolívar fueron socialistas. Lo que ellos y otros próceres de la gran patria latinoamericana sí comparten es haber sido antiimperialistas y voluntaristas. Tan eficaz es la celebración de estos dos valores, que acaba opacando los puntos

10 Ernesto “Che” Guevara, “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental”, <http://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm>. Este texto se publicó inicialmente el 16 de abril de 1967, como una separata especial de la revista habanera *Tricontinental*. El título de esa revista se refiere a una conferencia internacional de socialistas de los tres continentes (África, Asia y América Latina) que tuvo lugar en La Habana en 1966.

11 José Martí, “Carta a José Dolores Poyo de 5 de diciembre de 1891”, en *Obras completas*, vol. 1 (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963), 275.

ciegos de la película en cuanto a género y sexualidad. Estas limitaciones, sin embargo, no deben cegarnos al gran logro de la película: la clara articulación de un discurso revolucionario mediante modos de representación igualmente revolucionarios.

Por ejemplo, la película presenta y define, por medio de intertítulos, narradores omniscientes y material documental, términos y conceptos tales como: “imperialismo”, “el sistema”, “neocolonialismo”, “patriotismo”, “nacionalismo”, “lucha de clases”, “oligarquía”, “los burgueses”, “proletariado”, “liberación”, “dominación”, “poder”, “ideología”, “revolución”, “deshumanización”, “dependencia”, “racismo”, “medios de comunicación”, “intelectuales”, “artistas”, “el pueblo”, “el Tercer Mundo”, “internacionalismo”, “hermandad tricontinental”, “solidaridad”, “compromiso”, “revolución”, “reformismo”, “coexistencia”, “resistencia”, “el Hombre Nuevo”, “film-acto”, “nacional populismo”, “clandestinidad”, “sindicalismo”, “desarrollismo”, “neocolonial”, “anticolonial”, “fuerzas armadas”, “toma de conciencia”, “impunidad” y, sobre todo, “violencia”: política, sistémica, neocolonial, cultural y revolucionaria (fig. 7.8). Robert Stam comenta al respecto:



Figura 7.8. Intertítulo didáctico en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968).

gran parte del poder persuasivo de *La hora* se deriva de traducir esas ideas a lo visual. Los conceptos abstractos se presentan de una manera clara y accesible. La abstracción sociológica “oligarquía” se representa con tomas de las “cincuenta familias” que monopolizan gran parte de la riqueza argentina. “Estos son...” dice el texto; la “oligarquía” entra en enfoque con caras de gente real, reconocible. “Clase social” se convierte en la imagen de *Tire dié* de Fernando Birri (que funciona como cita) de los niños desesperados corriendo por la baranda paralela al tren, esperando un par de centavos de los indiferentes pasajeros. “Violencia sistémica” se convierte en imágenes del aparato de represión del Estado —prisioneros, carros blindados, bombarderos.¹²

Otro buen ejemplo de esta estrategia es cuando la película usa con mucha eficacia un fotomontaje para acompañar la siguiente narración en voz *off* sobre el neocolonialismo:

La independencia de los países latinoamericanos fue traicionada en sus orígenes. La traición corrió por cuenta de las élites exportadoras de las ciudades puerto. El mismo año que Bolívar consolidaba la independencia en Ayacucho, Rivadavia firmaba en Buenos Aires el empréstito estafa de la banca Baring Brothers; el Banco Nacional, emisor de la moneda, era cedido a los ingleses bajo el lema de la libertad de comercio, y sus manufacturas invadían el comercio interno. Inglaterra, desde entonces, sustituiría a España en el dominio de casi todo el continente. Lo que no habían conseguido sus ejércitos lo conseguían sus empréstitos. El país enviaba lana y recibía tejidos; enviaba carne y cueros y recibía pianos de cola. La burguesía agroexportadora se convertía así en el apéndice agrario de la economía europea. Por primera vez en la historia, aquí en Latinoamérica, comenzaba a aplicarse una nueva forma de dominio: la explotación del negocio colonial a través de las burguesías nativas. Nacía el neocolonialismo.

Textos presentados en forma de intertítulos citan a figuras como Franz Fanon, Jean Paul Sartre, Ernesto “Che” Guevara y José Martí.

12 Robert Stam, “*The Hour of the Furnaces* and the Two Avant-Gardes”, en *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990), 257.

El uso de intertítulos sirve para guiar a los espectadores en la lectura de los elementos visuales de la película, y también hace explícita la división de la Parte 1 del filme en doce lecciones didácticas: (1) historia, (2) el país, (3) violencia sistémica, (4) la ciudad-puerto, (5) la oligarquía, (6) el sistema, (7) la violencia política, (8) la dependencia, (9) la violencia cultural, (10) los modelos, (11) la guerra ideológica y (12) la opción.

Las tres partes de *La hora de los hornos* están relacionadas dialécticamente entre sí. La Parte 1 (“Neocolonialismo y Violencia”) corresponde a una tesis, equiparada al *statu quo* contemporáneo; la Parte 2 (“Acto de Liberación”) a una antítesis prolongada de las luchas peronistas por la justicia social; y la Parte 3 (“Violencia y Liberación”) a una inminente síntesis socialista. La película, además, rearticula la violencia popular no como algo negativo que el estado debe reprimir activamente, sino como un síntoma de los cambios en los modos de producción, y también como una herramienta para acelerar el fin del sistema de explotación capitalista. La película logra esta rearticulación positiva de la violencia popular en tres pasos. Como veremos a continuación en más detalle, la Parte 1 define los diferentes tipos de violencia bajo el sistema actual e introduce la posibilidad de una contraviolencia que liberaría a las masas de sus opresores. La Parte 2 elabora una justificación histórica y teórica para esa contraviolencia. Finalmente, la Parte 3 usa técnicas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal para incentivar a los espectadores a transformar activamente tanto la manera de ver el mundo como la realidad que nos rodea.

Parte 1: Neocolonialismo y Violencia

La Parte 1 describe la violencia neocolonial como un fenómeno con diferentes expresiones: violencia diaria (la que es “constante, meticulosa, sistémica”); violencia neocolonial (la que no tiene que ser ejercida porque al ser potencial ya es efectiva); violencia política (la farsa de un sistema donde diecisiete de los últimos veinte gobiernos han llegado al poder mediante elecciones fraudulentas o golpes de estado); violencia cultural (el analfabetismo que facilita la vigilancia colonialista);

violencia sublimada (formas distractoras que apoyan los intereses de las clases dominantes, por ejemplo Dios, el destino y la inmortalidad); y violencia ideológica (por medio de los medios de comunicación que despolitizan a los enemigos potenciales del sistema). Finalmente, una serie de intertítulos nos dice que, bajo el neocolonialismo,

LA VIOLENCIA
EL CRIMEN
LA DESCTRUCCION
PASAN A CONVERTIRSE EN
LA PAZ
EL ORDEN
LA NORMALIDAD

Llegados a este punto, la risa frívola de una mujer se escucha mientras vemos un montaje visual trepidante de violencia neocolonial no solo en Argentina, sino también en África, Vietnam y los Estados Unidos. El contraste entre la monstruosidad de las imágenes y la frivolidad del audio se hace aun más explícito con un intertítulo —LA MONSTRUOSIDAD SE VISTE DE BELLEZA— que señala la conexión existente entre la violencia física y el doble discurso orwelliano del sistema capitalista. El clímax de la Parte 1 —un llamado para inventar un nuevo vocabulario, una nueva teoría, y una nueva estética— se convierte en este contexto en un llamado por la revolución, y en una justificación de las inevitables muertes que esa revolución conllevaría, pues en la secuencia de cierre, vemos una foto del cuerpo muerto del Che mientras una voz en *off* lee unas palabras suyas: “¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir con su revolución su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser una instancia final; se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma”. Aquí el filme hace un corte a un primerísimo plano de la cara del Che muerto, y el narrador remata: “En la liberación, el latinoamericano recupera su existencia” (fig. 7.9). El plano se sostiene por tres minutos (más tiempo en algunas versiones), al acompañamiento



Figura 7.9. Fotograma congelado del Che Guevara muerto en *La hora de los hornos*.

de la misma música afrocubana con que abrió la película, una decisión estética calculada para justificar el modelo cubano como el único camino viable hacia la modernidad socialista. La Parte 2 se encargará de desarrollar la necesaria justificación histórica y teórica para esta conclusión; y la Parte 3, de dar más ejemplos (aparte del Che) sobre cómo proceder.

Parte 2: Acto de liberación

La Parte 2 empieza de forma similar a la anterior, con un montaje de tomas, fotogramas y narración al estilo agitprop, y de fondo el ritmo candente de una canción afrocubana. Dos de los intertítulos de apertura establecen de forma explícita las ideas principales de esta parte: que la liberación se logra mediante la violencia revolucionaria, y que la violencia revolucionaria a nivel nacional no tendrá éxito a menos que se vincule a la revolución a nivel internacional:

LA VIOLENCIA REVOLUCIONARIA ACABARA
CON LOS CRIMENES DEL IMPERIALISMO
EL IMPERIALISMO ES UN SISTEMA INTERNACIONAL Y
HAY QUE BATIRLO EN UNA BATALLA INTERNACIONAL
EL TERCER MUNDO
AFRICA
AMERICA LATINA
ASIA

A pesar de este internacionalismo, la Parte 2 se concentra en el caso específico de Argentina, sosteniendo la idea de que el camino a la liberación pasa por la nación, y que la nación, definida en el caso de Argentina como encarnada por el Peronismo, es el conducto más efectivo para confrontar el neocolonialismo.

La Parte 2 se divide en dos secciones. La primera sección, “Crónica del Peronismo (1945-1955)”, se enfoca en el periodo entre 1945, cuando Juan Domingo Perón dio voz oficial por primera vez al proletariado argentino, y 1955, cuando fue derrocado en un golpe de Estado reaccionario. Ese periodo se presenta como una antítesis parcial al neocolonialismo porque Perón fracasó en sus intentos de asegurar y consolidar sus logros contra los designios constantes de sus enemigos. La segunda sección, “Crónica de la resistencia (1955-1966)”, documenta las estrategias que los peronistas asumieron desde la oposición tras el golpe. Una por una se revisan las estrategias adoptadas por grupos que apoyaban a Perón: los modos de operar espontáneos y clandestinos de los sindicatos, la autocrítica de intelectuales simpatizantes de clase media, el realineamiento ideológico de las fuerzas armadas, la radicalización del movimiento de estudiantes, y la ocupación de las fábricas por parte de los trabajadores. Después de esta revisión, los cineastas cierran con tomas de trabajadores después de haber sido desalojados de las fábricas que habían ocupado, con el siguiente texto en voz *off*: “La resistencia, a nivel espontáneo, llega hoy a su momento crítico; si hasta ayer los sindicatos eran el eje de la resistencia, han perdido ahora efectividad política. Como instrumentos de lucha revolucionaria llegaron al límite de sus posibilidades [...] Cuando el espontaneismo y la iniciativa de las masas no se canalizan revolucio-

nariamente, todo queda en contestación: resistencia, autodefensa. La iniciativa solo corresponde al enemigo”.

La narración continúa con un resumen del aumento en el número de intervenciones militares norteamericanas en América Latina desde la Revolución cubana, y concluye: “El poder lo tienen solo aquellos que poseen las armas o aquellos resueltos a poseerlas. El lenguaje de las armas es, en nuestro tiempo, el lenguaje político más efectivo. ¿No debe prepararse para eso el pueblo? ¿No significará esto una dolorosa y larga guerra? ¿Caben otras alternativas?” No se trata aquí de preguntas retóricas dirigidas a un público indiferente, sino de preguntas a un público peronista que ya había probado, sin éxito, varias formas de resistencia no-violenta, siempre bajo el peso del aparato represivo del estado.

Parte 3: Violencia y Liberación

Las respuestas a estas preguntas se dan en la tercera y última parte de la película con el llamado a una insurrección definida como legítima (porque es en defensa propia), e incluso permitida por el cristianismo, según muestran estas citas del Padre Juan Carlos Saporodi, seguidor de la teología de la liberación:

La cuestión de la violencia no es más que una cuestión de sinceridad y verdad. El valor de la violencia armada consiste en la eficacia reveladora de la verdad. Solo los hipócritas se oponen a la violencia de los oprimidos. No se puede explotar al hombre sin odiar al hombre. Contra la fuerza devastadora del odio, no hay otra fuerza capaz de contrarrestarla más que la violencia del amor. El amor violento de los combatientes, que en el fondo es una forma sublime de amor a la verdad. El amor de Jesucristo a la verdad lo llevó a la cruz. Fue muerto porque sublevaba al pueblo.

Las conclusiones de la película respecto a la violencia y la liberación son inequívocas. Como reza el último voz *off*: “Compañeros, este es un film inconcluso y lo es por diversos motivos. Uno de ellos, porque muchos testimonios, experiencias o cartas que pensábamos

incorporar a este film-acto, no pudieron incorporarse por razones que sería largo enumerar; otro, el fundamental, porque el tema abordado, violencia y liberación, es históricamente un tema abierto, un tema que no puede tener final. Su desarrollo no depende de otros que no sean ustedes”.

Paranaguá ha argumentado que esta estructura abierta “relativiza a menudo la contundencia del discurso”.¹³ Sin embargo, dado el maniqueísmo que impera a lo largo de la película, lo mejor que podemos concluir es que, en palabras de Robert Stam, “*La hora* es brillante en su crítica. Y la historia no ha mostrado que sus autores hayan fracasado del todo como profetas... la imputación final que se hace al neocolonialismo sigue siendo devastadoramente relevante... La película también señala acertadamente la potencial represión violenta de la clase gobernante... siempre respetando al pueblo, ofreciéndole calidad, y proponiendo un cine que es simultáneamente una herramienta para despertar conciencias, un instrumento de análisis, y un catalizador para la acción”.¹⁴ Estese uno de acuerdo o no con el tipo de acción violenta que *La hora de los hornos* propone, no se puede negar la validez de las preguntas y de los temas que plantea, incluso para la situación hoy día.

La batalla de Chile (1975-1979)

La última gran película del periodo militante del NLAC es *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979), filmada en plena Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, de la cual América Latina era uno de sus frentes, y el Chile de la Unidad Popular uno de sus campos de batalla. Pero el contexto de *La batalla de Chile* es también el del exilio de Guzmán en Cuba durante la segunda mitad de la década de 1970, una situación que le permite trabajar holgada y

13 Paulo Antonio Paranaguá, “América Latina busca su imagen”, en *Historia general del cine*, vol. 10, eds. Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (Madrid: Cátedra, 1996), 339.

14 Robert Stam, “*The Hour of the Furnaces* and the Two Avant-Gardes”, 264-65.

sistemáticamente sobre el material filmado, sin preocupaciones materiales y con un equipo envidiable que incluyó al director Pedro Chaskel como montajista y como asesores a la socióloga Marta Harnecker y al director Julio García Espinosa. “Si hubiéramos terminado la película en Ámsterdam, en París o en Venezuela”, ha señalado Guzmán, “hubiera sido una película muy inferior a los resultados conseguidos. Porque [ella] se debe también a la influencia que la Revolución cubana ha tenido en nosotros”.¹⁵

El documental analiza los seis meses previos al golpe militar contra Salvador Allende desde varias perspectivas: la de la burguesía, la de la Unidad Popular que apoyaba a Allende y la de los trabajadores que organizaron cooperativas vecinales sin necesariamente formar parte de ninguno de los partidos de la Unidad Popular. Cada una de las tres partes de la película se enfoca en una de esas perspectivas: “La insurrección de la burguesía” (1975) se ocupa de la perspectiva de la burguesía, “El golpe de Estado” (1976) de la perspectiva de la Unidad Popular, y “Poder popular” (1979) de la perspectiva de las cooperativas vecinales. Esta organización no fue premeditada, sino que fue el resultado de un extenso trabajo de edición en Cuba a lo largo de la década de 1970. Luego del golpe de 1973, Guzmán logró escapar a París con el material filmado a salvo. Allí se reunió con Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y aceptó una propuesta de editar la película en La Habana. Julio García Espinosa, quien colaboró en la edición, relata la experiencia: “Yo recuerdo aquellos momentos como estados de una fiebre creadora extraordinaria... En ese cuarto de edición encerrado Patricio [Guzmán], Pedro Chaskel y yo, cargados de una curiosidad por un material que nos resultaba vivo, tan vivo que nos afiebraba y a la vez nos desafiaba a conseguirle una coherencia”.¹⁶ Esa coherencia la encontraron, a nivel estructural, en los modelos narrativos tripartitos de *Lucía* (de cuyo guión García Espinosa fue co-autor) y de *La hora de los hornos*, ampliamente exhibida en Cuba. A nivel ideológico, la

15 Citado en Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán* (Madrid: Cátedra, 2001), 133.

16 *Ibid.*, 183-84.

estancia en Cuba le dio a la combatividad de Guzmán una coherencia ideológica,¹⁷ marcada por la certeza de haber perdido la batalla económica y política en Chile, pero no la guerra ideológica por los corazones y las mentes de los chilenos.¹⁸

El famoso comienzo de “La Insurrección de la Burguesía” está compuesto de una banda sonora desorientadora de *jets* sin imágenes visuales. Las imágenes que siguen, del bombardeo al Palacio Presidencial de la Moneda, nos ubican de repente en la posición ocupada por los partidarios de Allende: en la oscuridad y en el blanco principal de la violencia de la derecha. Este posicionamiento incómodo se mantiene tanto en la primera y en la segunda parte, ambas resumidas cabalmente por Guzmán:

La Parte I, “La Insurrección de la Burguesía”, trata de dar luces sobre un aspecto fundamental del problema de Chile: la sublevación en masa de los sectores clase media y alta de la población, en colaboración con intereses extranjeros, y las acciones tomadas por el gobierno y por la izquierda en general para contener la escalada de la insurrección de los sectores derechistas.

Como tal, los sectores en primaria contradicción en esta película son el fascismo/el imperialismo/la burguesía por un lado, y por otro lado las masas trabajadoras. Las masas solo están presentes en la Parte I como punto de referencia, puesto que el enfoque principal de este segmento es demostrar cómo la derecha, mediante unos medios de comunicación

17 Combativo en comparación a cineastas chilenos exiliados en otros países como Raúl Ruiz en Francia o Alejandro Jodorowsky en México, los casos más conocidos pero no los únicos. Richard Peña define este cine de exilio como único en la historia del cine mundial en la medida que sus resultados fueron más grandes que lo producido en Chile, y también en la medida que esa producción fue definida por la condición de exilio. Véase Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, 194.

18 En 1996, Guzmán regresó a Chile para presentar *La batalla de Chile*, que había sido censurada durante la dictadura de Augusto Pinochet. *Chile, la memoria obstinada* (1997), un medimetraje documental sobre esa experiencia, incluye una secuencia final con estudiantes de secundaria conmovidos al ver *La batalla de Chile*, evidencia clara de que la película había logrado su meta de haber ganado la simpatía de chilenos despolitizados, aunque fuera veinte años más tarde.

masiva financiados por intereses imperialistas, lograron movilizar a las “masas” de la clase media, preparando así el camino para el golpe de estado. Por supuesto, este no es el único aspecto del golpe chileno, [pues] la derecha logró despertar una resistencia masiva en todos los sectores de la burguesía y las fuerzas armadas, y también en un sector del proletariado, los mineros de la mina de cobre El Teniente.

La Parte II, “El Golpe de Estado”... sigue mostrando la agitación de las masas burguesas en oposición a las fuerzas populares democráticas, pero añade una tercera dimensión: las diversas estrategias que co-existían dentro de los varios grupos de izquierda. Por esta razón la segunda parte es mucho más difícil que la primera. Nuestra decisión de mantener el mismo estilo dialéctico en la narración (la voz *off* del narrador solo da el mínimo de información necesaria; la mayor parte del análisis proviene directamente de los que participaron en los eventos que el filme registra) significa que los espectadores tienen que comprender esta triple contradicción por sí mismos.¹⁹

En la Parte III, “El poder popular”, la perspectiva cambia para ahora posicionar a los espectadores fuera de la violencia, en el espacio seguro de las cooperativas vecinales que funcionaban independientemente del Estado. De nuevo, Guzmán ofrece un buen resumen de esta última parte del documental:

La Parte III, “El poder popular”... es una remembranza afectiva de las organizaciones masivas durante el gobierno de la Unidad Popular, y en particular en 1973. Estas eran organizaciones muy prácticas que respondían a necesidades muy concretas: cómo proveer alimentos e insumos a la población, cómo sacarle mayor provecho a un terreno, cómo organizar un almacén popular, cómo organizar una junta de producción en una fábrica.

Hubo muchas veces durante la lucha en Chile cuando las fuerzas populares se distanciaban temporalmente de la acción para discutir la naturaleza del Estado socialista que estaba en ese momento en sus primeras

19 Patricio Guzmán, “Politics and the Documentary in People’s Chile [entrevista con Julianne Burton]”, en *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, ed. Julianne Burton (Austin: University of Texas Press, 1986), 50-51.

etapas de construcción. Se progresaba de manera tranquila y medida, y a veces muy conmovedora. Este desarrollo teórico de los trabajadores y los campesinos —siempre basado en su experiencia práctica— era extremadamente impresionante. Las filmaciones que tenemos de todo eso es la prueba más convincente del enorme nivel de conciencia entre el pueblo chileno. A pesar de ello, si hubiéramos insertado esas secuencias junto con el resto de material, esas discusiones hubieran parecido irrealidades en medio de esas condiciones de preguerra civil. Por eso, cuando editamos la primera y la segunda parte de la película, separábamos todas esas secuencias que mostraban las etapas incipientes de la organización del poder popular en Chile para un tercer segmento muy diferente que complementaría los dos primeros.²⁰

Aunque no es tan dramática como la Parte I o la Parte II, la Parte III funciona como un cierre narrativo en forma de posible síntesis futura de un proceso histórico dialéctico en marcha. Es decir, a pesar de que la Parte III presenta algo que pasó antes del golpe, la decisión de ponerlo al final de la película posibilita una reinterpretación del golpe como un revés temporal pero no fatal en la marcha histórica hacia un socialismo ya no teórico sino tan concreto como los cordones industriales de trabajadores y sus cooperativas vecinales. Esta decisión estratégica transforma lo que hubiera sido un simple (aunque excelente) récord histórico, en un llamado a las generaciones futuras a retomar el hilo de la historia donde los cordones industriales lo dejaron.

Claramente, entonces, la película no es solo un testimonio. También es un objeto histórico cuyo impacto, en palabras de Ana M. López, “está determinado por las estrategias del cine de ficción que son invocadas para representar lo que necesariamente reconocemos como pietaje documental de eventos históricos importantes”. Y concluye López:

La más importante de estas estrategias es el uso extenso que hace Guzmán de los planos secuencia. En lugar de depender del montaje (como en *La hora de los hornos* y en la mayoría de los documentales políticos) para or-

20 Ibid., 51.

ganizar y construir una lectura a posteriori de los eventos sociales y políticos de ese momento particular de la historia chilena, los cineastas deciden filmarlo con tomas largas cuando fuera posible... Esta explícita decisión estética requiere la compleja orquestación del proceso filmico. Guzmán servía con frecuencia como la mirada periférica del camarógrafo Jorge Müller, vigilando la acción, anticipando lo que podría pasar y dándole instrucciones de “hacer ciertos movimientos (barridos, inclinaciones, tomas con grúas manuales) que se identifican mucho más con funciones del cine narrativo que con la filmación de documentales”.²¹

En la Parte I, por ejemplo, Guzmán le pregunta a una mujer obrera que está de pícnic con su familia en un parque público: “¿Qué cree Ud. que va a pasar en el futuro?” La respuesta de la mujer está filmada en primeros planos. “Que vamos a seguir progresando”, dice,



Figura 7.10. Una mujer de clase trabajadora porta la insignia del martillo y la hoz en su camisa, en *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979).

21 Ana M. López, “*The Battle of Chile*: Documentary, Political Process, and Representation”, en *The Social Documentary in Latin America*, 277-78.

y tenemos que seguir luchando mucho más de lo que hemos luchado, compañero... ¿Qué le puedo decir yo de Frei? ¿De la gobernación de él? Yo tenía una ranchita que se me caía; corría el agua por dentro, con mis cuatro hijos con bronconeumonía. Pedía ayuda por aquí, pedía ayuda por allá y no fui nunca escuchada. El caso es que ahora, donde yo voy, soy atendida. Y gracias a mi presidente [Allende], tengo una linda casa. No tengo grandes comodidades, pero no me ha faltado el pan.

Jorge Müller entonces aparta la cámara lentamente, lo suficiente para que se vea la insignia del martillo y la hoz que porta la mujer en su blusa (fig. 7.10). De este modo, como anota Jorge Ruffinelli, “su condición de militante del Partido comunista ‘revela’ la inclinación ideológica de su relato, y sin quitarle veracidad, lo pone en perspectiva”.²² Podríamos añadir que es una perspectiva con la cual el espectador se identifica fácilmente gracias a la tranquilidad con que habla la mujer, la sinceridad de su voz y el contagioso optimismo de su historia.



Figura 7.11. Una mujer de clase media entrevistada en su apartamento, en *La batalla de Chile*.

22 Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, 139.

Cuando Müller repite este movimiento de la cámara mucho más adelante, en el cómodo apartamento de una familia de clase media que se opone a Allende, los resultados son muy diferentes. El equipo técnico fue capaz de entrar al apartamento pretendiendo ser reporteros para uno de los canales de televisión de la oposición. Ya en la sala, una mujer responde con entusiasmo, pero de modo superficial a una pregunta de Guzmán sobre las elecciones municipales de ese día (fig. 7.11). En palabras de David Miranda Hardy:

Mientras la mujer no se decide a apoyar directamente el derrocamiento de Allende, la cámara recorre algunos objetos: unos binoculares sobre una mesa con su connotación de voyerismo y vigilancia, una lata de coca-cola con su etiqueta en inglés ‘Coke’, probablemente un souvenir de un viaje a Estados Unidos. Es la clase media chilena que ya soñaba con viajes ‘de compras’ a Miami. Finalmente la mirada se desplaza a la ventana que mira Plaza Italia (Baquedano) desde lo alto. Un símbolo de la división de clases en Santiago, el límite entre los que viven ‘de Plaza Italia pa’riba’ (los privilegiados, los ‘pitucos’), y los que viven ‘de Plaza Italia pa’bajo (los pobres, los ‘rotos’).²³

La precariedad económica de esta clase media —registrada tan magistralmente en esta secuencia a través de objetos como la lata-souvenir de Coca-cola y la ubicación geográfica del edificio— va de la mano con una vacilación política, visible en los gestos de inseguridad de los entrevistados (risa nerviosa de la madre, silencio del hijo), y en la respuesta entusiasta pero superficial de la madre cuando le preguntan su opinión acerca de la votación ese día: “¡Regio!... ¡Lo encuentro estupendo!... ¡Y pienso que la democracia va a triunfar!”. En lugar de crear un sentido de proximidad a la entrevistada, como en la entrevista anterior, el movimiento de la cámara en este caso coarta el desarrollo de cualquier simpatía, en favor de una conexión metonímica entre la superficialidad de los objetos en el apartamento y la igualmente superficial posición política de sus dueños.

23 David Miranda Hardy, “Re: *La batalla de Chile*”, correo electrónico recibido por Paul A. Schroeder Rodríguez el 18 de diciembre de 2017.

Otras veces, las imágenes adquieren significado no tanto por medio de un trabajo estilizado de la cámara sino mediante la cruda intensidad de lo que registra, como por ejemplo cuando una mujer fascista salta frente a la cámara y grita: “¡Este es un gobierno corrompido y degenerado, señor! ¡Degenerado y corrompido! ¡Inmundo! ¡Comunistas asquerosos tienen que salir de Chile! El 21 de mayo tendremos, gracias a Dios, el gobierno más lindo y limpio que hayamos tenido, ganando con la democracia, y sacando a esos comunistas y marxistas podridos. ¡Malditos sean!”. Este tipo de documentación directa, sin mucha edición posterior, alcanza dimensiones inquietantes en la Parte II, durante el funeral de Arturo Araya, asistente de Allende. Jacqueline Mosuesca describe la secuencia como “difícil de olvidar”, y concluye:

La cámara realiza un movimiento panorámico mostrando a los asistentes a la ceremonia. Autoridades civiles y militares. Los rostros de estos últimos nos producen viéndolos ahora un inmediato sobresalto: sus ojos muestran de modo inequívoco el signo de la traición. El cineasta no tenía conciencia de que estaba recogiendo en sus imágenes una prueba testimonial del golpe de estado que ya estaba en marcha.²⁴

Desde el punto de vista de la efectividad dramática, *La batalla de Chile* podía haber terminado aquí, como también podía haber terminado con la secuencia que cierra la Parte I, donde el fotógrafo argentino Leonardo Henrichsen filma su propia muerte en manos de los militares. Sin embargo, la película adquiere significado pleno en la Parte III, donde Guzmán señala no solo las tensiones dentro de la izquierda, sino también la promesa de los trabajadores de superar esas tensiones valorando experiencias propias por encima de cualquier teoría política y por encima de las directivas políticas, como lo evidencia este diálogo:

Entrevistador: Usted no está con la Unidad Popular. ¿Con quién está?

Trabajador: Estoy con los trabajadores

Entrevistador: ¿Los trabajadores de la empresa con quién están?

24 Citado en *ibíd.*, 152.

Trabajador: Con la Unidad Popular.

Entrevistador: ¿Ustedes trabajaron durante la huelga?

Trabajador: Claro.

Entrevistador: ¿Por qué?

Trabajador: Porque tenemos conciencia de trabajador.

Entrevistador: ¿Usted vino a trabajar durante la huelga?

Trabajador: Sí.

Entrevistador: Por lo tanto, ¿usted está con la Unidad Popular?

Trabajador: Con los trabajadores.

Este intercambio, aunque parezca ser una rutina cantinflesca, en realidad revela el grado en que la lucha por el poder político en Chile se había desplazado a organizaciones populares como los cordones industriales, que tomaron el poder en sus manos y no se sometieron a los intereses de ningún partido político ni de ningún sindicato. “De repente”, dice Ruffinelli, “la simple existencia del ‘poder popular’ [como se practicaba en los cordones industriales] daba el sentido conclusivo al gran fresco documental que era *La batalla de Chile*”.²⁵ Ruffinelli reconoce que no se trata de una conclusión históricamente exacta, dado el golpe militar, sino de una conclusión que legitimaba el fenómeno de los cordones industriales como la práctica más innovadora y revolucionaria que se había desarrollado en Chile hasta ese momento, y como un modelo para adoptar y adaptar hoy día en las batallas por la justicia social en toda América Latina.

Transición a una práctica neobarroca

La filmación y edición de *La batalla de Chile* coincide con la transición en el cine latinoamericano hacia una práctica neobarroca cuyo centro de gravedad es nada menos que Cuba durante el periodo post-revolucionario de mayor tensión política, de finales de los años sesenta a comienzos de los setenta. Tres películas cubanas —*Memorias*

25 Ibid., 157.

del subdesarrollo, Lucía y De cierta manera— evidencian de forma ejemplar las muchas contradicciones y la enorme creatividad de este periodo de transición.

Memorias del subdesarrollo (1968)

Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) ha sido considerada por muchos como la mejor película latinoamericana de todos los tiempos. En ella, Gutiérrez Alea combina con éxito lo cómico con lo trágico a la vez que incorpora lecciones formales del cine de Jean-Luc Godard, la expresividad narrativa de Sergei Eisenstein, el intelectualismo de Bertolt Brecht y el compromiso político del *Cinema Novo* para crear una obra maestra altamente original y contundente. La película es una adaptación libre de una novela homónima de Edmundo Desnoes y está ambientada en La Habana entre dos momentos decisivos de la historia posrevolucionaria de Cuba: la invasión de Playa Girón en 1961 y la Crisis de los Misiles en 1962. Sergio (Sergio Corrieri) es un pequeño burgués que aprovecha la huida de su familia para ser el escritor que siempre quiso ser. Sin embargo, en lugar de escribir, Sergio se pasa los días reflexionando sobre su pasado y en busca de un nuevo amor. Al final, su incapacidad de desarrollar relaciones productivas con las mujeres que corteja es análoga a su incapacidad de integrarse a las rápidas transformaciones de la sociedad que lo rodea.

La película por supuesto no se reduce a esto, pues a pesar de que Sergio es el protagonista de la película, somos nosotros los espectadores quienes debemos darle sentido a las diversas y a veces contradictorias representaciones de Sergio y de quienes lo rodean. Por ejemplo, la película desmitifica el individualismo burgués mediante un personaje lúcido que encarna mucho de lo que puede tener de positivo una vida burguesa: un buen nivel de educación formal, cosmopolitismo, ingresos suficientes y ocio, todos ellos ingredientes para un mejor desarrollo del pensamiento crítico. Pero Sergio también encarna lo peor de la burguesía: la objetivación de las mujeres, la heterosexualidad compulsiva, el racismo, el clasismo y una falta de solidaridad

generalizada. Quienes encasillan la película como revolucionaria o contrarrevolucionaria ignoran por lo tanto las muchas contradicciones que la estructuran y que la han convertido en un clásico tanto del cine cubano como del cine mundial.

Memorias del subdesarrollo es una película que contrapone material considerado ficción con material considerado documental. El antecedente más inmediato del modo documental en la película es la producción de noticieros del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y muy concretamente, los documentales de Santiago Álvarez, con su forma distintiva de contrastar dialécticamente imágenes y sonidos. Al igual que los noticieros de Álvarez, *Memorias del subdesarrollo* utiliza todo tipo de documentos: metraje filmado con cámara escondida, foto ensayos, noticieros, reportajes de televisión, emisiones de radio, recortes de periódicos, e incluso un tratado sociológico. Para los segmentos de ficción, por otra parte, la película echa mano de fuentes europeas, sobre todo del cine italiano contemporáneo y de la Nueva Ola francesa. La magistral apropiación que hace Alea de prácticas del cine de autor europeo no son, sin embargo, evidencia de eurocentrismo, y mucho menos de una posición contrarrevolucionaria, sino que funcionan como un anzuelo para enganchar a un público muy específico de intelectuales y cinéfilos. De Alain Resnais, por ejemplo, *Memorias del subdesarrollo* utiliza el continuo contraste entre puntos de vista objetivos y subjetivos; de Godard, la experimentación formal con el montaje y la cámara en mano; de Antonioni, el tema del intelectual taciturno; y de Fellini, sus retratos simpáticos de personajes masculinos de clase media, especialmente los interpretados por Marcelo Mastroianni en *La dolce vita* (Federico Fellini, Italia, 1960) y *8½* (Federico Fellini, Italia, 1963): hombres con dinero e inteligencia, pero sin suerte ni madurez para el amor. Es posible que esta última referencia no sea accidental, pues *La dolce vita* estuvo en el centro de un debate entre Alfredo Guevara, director fundador del ICAIC, y Blas Roca, un político marxista ortodoxo que, en un intento de imponer el realismo socialista al ICAIC, había descalificado la película de Fellini como arte decadente. A la luz de esta consideración, *Memorias del subdesarrollo* puede interpretarse como parte de la crítica que Gutiérrez Alea hizo a lo largo de toda su carrera

en contra de la burocratización del arte, desde *La muerte de un burócrata* (Cuba, 1966), hasta sus últimas películas, codirigidas con Juan Carlos Tabío: *Fresa y chocolate* (Cuba-España, 1993) y *Guantánamera* (Cuba-España 1995).²⁶

Los elementos de documental y de ficción en *Memorias del subdesarrollo* están editados en la tradición del montaje intelectual de Eisenstein, donde la yuxtaposición de tomas y secuencias que se oponen dialécticamente crean una idea nueva abstracta, por ejemplo “alienación” o “solidaridad”. La abundancia de estas yuxtaposiciones también hace de la película un collage, justo la palabra que usa Alea para describirla, en un cameo como él mismo, en las oficinas del ICAIC (fig. 7.12).



Figura 7.12. Tomás Gutiérrez Alea (centro, interpretándose a sí mismo) y colegas del ICAIC discuten la censura; Sergio (Sergio Corrieri, segundo de derecha a izquierda) escucha mientras que Elena (Daisy Granados) se retoca el maquillaje. *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968).

La mayor desventaja de teorizar la película como un collage, sin embargo, es que el collage es una forma que se aprecia mejor en su

26 Véase Paul A. Schroeder Rodríguez, *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker* (New York: Routledge, 2002).

totalidad y de una vez, mientras que el cine es una forma de arte que por definición se manifiesta durante un tiempo prolongado. Esta diferencia temporal imposibilita tomar distancia de una película de la misma forma en que tomamos distancia de un collage. Por esta razón sería más productivo teorizar la película como una sucesión de memorias medio desconectadas, tal y como sugiere el título. Tomemos por ejemplo la forma en que Noemí (Eslinda Núñez) está incorporada a la narrativa. Al igual que Elena (Daisy Granados), Noemí tiene su propio intertítulo, pero a diferencia de la narrativa de Elena, que es aristotélica y por tanto fácil de seguir, la narrativa de Noemí se presenta de forma fragmentada a lo largo de la película. La capacidad del espectador de conectar estos fragmentos con la trayectoria central de Sergio está limitada por su capacidad de conectar fragmentos cercanos en el tiempo (algo fácil de hacer), como también por su capacidad de conectar fragmentos dispersos a través de toda la película (algo no tan fácil de hacer). La primera secuencia, por ejemplo, está filmada desde el punto de vista de Sergio, pero esto no lo sabemos hasta que se repite la misma escena desde otro punto de vista casi una hora después, cuando es muy probable que ya no recordemos bien la secuencia inicial (fig. 7.13). Este trabajo de conectar secuencias dispares se hace más complicado si consideramos que casi todas las secuencias ficcio-



Figura 7.13. La “doble repetición” de la cita de Sergio con Noemí (Eslinda Núñez) en *Memorias del subdesarrollo*.

nales, inclusive las reflexiones más subjetivas de Sergio, incorporan material que normalmente asociamos con el modo documental, por ejemplo fotografías fijas, emisiones de radio y televisión, y filmaciones en la calle con cámaras ocultas.

Memorias del subdesarrollo centra su narrativa en un personaje políticamente subdesarrollado, mezclando modos de ficción y documental a tal grado que se borran los límites entre ambos modos y requiriendo del espectador un trabajo de interpretación crítica. Con ello, la película reivindica una posición heterodoxa respecto a la ortodoxia artística y política de la Revolución, que proclamaba que el modo de representación documental era intrínsecamente más auténtico y revolucionario que el modo de representación ficcional, y que exigía además a los artistas a seguir los preceptos del realismo socialista, entre ellos la representación de héroes ejemplares con trayectorias narrativas edificantes. Gutiérrez Alea teorizó la heterodoxia de *Memorias del subdesarrollo* en *La dialéctica del espectador*, una colección de seis ensayos sobre cine, publicada en 1982. El libro es parte historia del cine, parte teoría y parte manifiesto, pues incluye una breve historia materialista del cine, una discusión sobre qué tipos de espectadores han surgido a lo largo de esa historia, un plan para cambiar las cosas y un estudio pormenorizado de *Memorias del subdesarrollo* donde Alea examina la forma en que la película incentiva una práctica espectral crítica, a través de una serie de dobles repeticiones de una misma escena pero desde puntos de vista diferentes. Las dobles repeticiones ocurren en cuatro momentos clave en la trayectoria narrativa de Sergio: (1) la cita de Sergio con Noemí (secuencias 1 y 22); (2) la despedida de Sergio de su familia en el aeropuerto (secuencia 2); (3) las peleas grabadas de Sergio con su esposa (secuencias 3 y 11); y (4) la gente en la calle antes y después de la Crisis de los Misiles (secuencias 4 y 30).

En cada una de estas doble repeticiones, el punto de vista de Sergio sobre un evento contrasta con el punto de vista de otro personaje sobre el mismo evento. En la secuencia en el aeropuerto, por ejemplo, una cámara en mano sigue a varias personas y grupos de personas que están por salir de la isla. Unos se ven claramente compungidos, otros estoicos, y unos niños juegan, indiferentes a lo que les ocurre

a los adultos. Hasta aquí, la secuencia parece ser y se siente como si se tratara de un documental. Luego vemos a Sergio despedirse de su familia como si no le importara, primero de sus padres, y luego de su esposa Laura (Beatriz Ponchera), quien se da vuelta y se retira. En la próxima toma, los familiares de Sergio ya están en el avión. La perspectiva de la cámara aquí es la de alguien parado junto a Sergio, quien a la vez está detrás y apartado de un grupo que despide el avión. La cámara empieza a moverse, le da la vuelta a Sergio, y se detiene justo frente a él. La toma, por tanto, empieza con el espectador viendo con Sergio el avión a punto de despegar, y termina con el espectador viendo a Sergio, silbando con cierto aire de alegría. En el bus de regreso a la casa, Sergio recuerda la despedida en el aeropuerto a través de un *flashback* que, al estar filmado desde otra perspectiva, revela que la mamá de Sergio estaba llorando y que su esposa estaba enojada. En otras palabras, tanto en el *tracking* de 180 grados cuando Sergio está viendo el despegue del avión, como en la doble repetición de la despedida en el aeropuerto, una misma realidad se nos presenta pero desde perspectivas incompatibles. El resultado es que, como espectadores, sospechamos que la realidad de Sergio no la vamos a encontrar en ninguna de las perspectivas por sí solas, sino en su confrontación.

La película también incentiva una práctica espectral crítica al yuxtaponer el modo ficcional que privilegia las perspectivas individuales, con el modo documental que privilegia las perspectivas colectivas del proceso revolucionario. La insistente y constante alternancia entre estos dos modos y sus respectivas perspectivas de la Revolución cubana sugiere que la verdad de la Revolución no ha de encontrarse en ninguna de esas dos perspectivas por sí solas, sino en su confrontación, y en lo que esa confrontación sugiere dentro de un contexto de luchas intensas por desarrollar una praxis socialista que incorpore productivamente tanto las necesidades de los individuos como las necesidades de la colectividad.

La estrategia de confrontar perspectivas también se usa para estructurar las narrativas filmicas de Sergio con Laura y con Elena, dos mujeres que problematizan las representaciones simplistas de la burguesía y de la clase obrera que prevalecían en el cine cubano. La

primera vez que vemos a Laura es en el aeropuerto, desde la perspectiva de Sergio. En ese momento, ella representa la pequeña burguesía que huye dejando atrás a quienes consideran “bichos”, “gente sucia”, “chusmería”. Pero en realidad, ¿huye solo de eso, o de algo más? A juzgar por lo que vemos en la doble repetición de la pelea matrimonial, Laura parecería estar huyendo de las maquinaciones de Sergio tanto o más que de la Revolución. Elena, por su parte, representa a las masas populares, los protagonistas oficiales de la Revolución. Aun así Elena vive según las reglas y apariencias de la pequeña burguesía prerevolucionaria, como cuando acusa a Sergio de haberla violado para obligarlo a casarse con ella. Luego, caso aparte, está Noemí. Para Sergio, Noemí representa, más que a una clase social o un ideal de belleza, las esperanzas y aspiraciones de la temprana Revolución. Es decir, Sergio se siente atraído a Noemí no solo por su belleza, como en el caso de Laura y Elena, sino también por su inocencia, conferida y confirmada por su reciente bautizo en un río. Libre de pecados (como la temprana Revolución), Noemí es la mujer que aun podría salvar a Sergio de sí mismo, y del pecado original que es (según el Che) haber nacido burgués.

La inhabilidad de Sergio para sacar provecho de esta oportunidad de reinventarse se articula mediante la doble repetición de la primera y única cita entre ambos. La primera parte de esa doble repetición es la secuencia inicial de la película. En medio del tumulto, filmado al estilo del *cinéma vérité*, una mujer afrocubana mira fijamente a la cámara. Hay disparos. Luego, confusión, y la gente que se agrupa alrededor de la víctima. La cámara continúa su movimiento... y al fin se detiene, congelada por la fuerte mirada de la misma mujer. La segunda parte de esa doble repetición ocurre hacia el final de la película, más de una hora después, con la diferencia de que esta vez la música ya no es de Pello el Afrokán, sino un arreglo disonante de Leo Brouwer que capta la alienación de Sergio, a quien ahora vemos entre la multitud. ¿Será Sergio el objeto de la mirada de la mujer en la secuencia inicial? Y nosotros los espectadores, ¿cuál perspectiva hemos de asumir? ¿La de Sergio, confundido y ensimismado? ¿La de la mujer afrocubana, firme pero congelada en su posición? ¿Será que hay una tercera opción basada en la doble conciencia de ambas perspectivas? La película no

responde directamente a esta pregunta, pero sí sugiere que para salir del subdesarrollo, tendríamos que afinar esa doble conciencia y usarla para enfrentar nuestras propias contradicciones y las del momento histórico que nos ha tocado vivir.

Como los sátiros en una tragedia griega, Sergio está dividido entre dos fuerzas opuestas y en apariencia irreconciliables: arriesgarse a ser escritor o vivir cómodamente. Antes de la Revolución, su mayor deseo era ser un escritor bohemio y vivir en Nueva York con Hanna (Felicía Hirsch), su novia alemana. Ese deseo colapsó ante las exigencias de su familia de comenzar una vida de trabajo y responsabilidad, haciéndose cargo de una mueblería familiar. Sergio lo hace a regañadientes y se casa con Laura, a quien trata, sin éxito, de amoldar a la Hanna de sus sueños. Después de la Revolución, Sergio tiene una segunda oportunidad de redimirse, y para ello se lanza a buscar, sin éxito, una nueva Hanna con quien hacer la vida de escritor que siempre había soñado. Esto quiere decir que antes de que su familia se fuera de Cuba, Sergio se había integrado solo parcialmente a su propia clase social. Despreciaba su superficialidad y consumismo, pero no hacía nada para emprender modos de vida alternativos. Después de la ida de su familia, Sergio sigue el mismo patrón de comportamiento: desprecia el populismo de la Revolución y el deterioro de la ciudad que sus políticas económicas están causando, pero es incapaz de articular o emprender alternativas productivas.

Esta incapacidad de Sergio, antes y después de la Revolución, de articular y emprender alternativas productivas a su situación, lo llevan a un estado de alienación representado visualmente por el telescopio que le permite observar La Habana sin comprometerse con nada ni con nadie. De hecho, en el guión original Sergio muere, un desenlace lógico dado su rol como héroe trágico que no logra superar la alienación. Quizás por esta razón abundan las pistas que nos preparan para esa eventualidad, desde una escena donde Sergio se repite a sí mismo, “no eres nada, nada, tú estás muerto”; a una toma de un hombre caminando frente a un muro con las palabras O MUERTE escritas en grafiti, parte de un eslogan revolucionario, “patria o muerte”, del que solo queda muerte. A pesar de todas estas señales, Sergio no muere, y

el final abierto de la película sugiere dos posibles desenlaces: una eventual muerte, si no logra superar su alienación, o un desgarramiento mental que rompa con sus prejuicios raciales, sus privilegios de clase, su heterosexualidad compulsiva, y su reificación de los valores metropolitanos a expensas de la cultura local: todas formas de subdesarrollo que entorpecen el camino al socialismo. Pero el camino al socialismo no se limita al desgarramiento de gente como Sergio. Requiere también superar la burocratización de la vida cotidiana (representada por los censores de vivienda), y superar el tipo de actitud revanchista encarnada en la familia de Elena. En efecto, al indagar qué tanto ha avanzado alguien como Sergio en el tránsito del subdesarrollo al socialismo, *Memorias del subdesarrollo* también pregunta qué tanto ha avanzado la Revolución en ocho años. En todos sus intentos de responder esta pregunta, la película se aleja de representaciones simplistas del nuevo orden revolucionario, a la vez que evita un rechazo categórico del viejo orden burgués. Más bien, la película establece una dialéctica entre perspectivas individuales y colectivas que valida, en palabras del director, tanto el crecimiento individual como los logros colectivos.²⁷

Lucía (1968)

En *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), la dialéctica entre lo individual y lo colectivo también se explora por medio de una correspondiente confrontación de narrativas y estilos. *Lucía* es una película compuesta de tres partes: “Lucía 1895”, un melodrama; “Lucía 1932”, un film *noir*; y “Lucía 196..”, una comedia social. El resultado es una metanarrativa dialéctica como la desarrollada por Eisenstein en *¡Que viva México!* y Rocha en *Dios y el diablo*, donde varios episodios relativamente independientes se conjugan en un todo coherente al ser editados de tal modo que cada episodio semi-independiente puede ser

27 Véase Julianne Burton, ed., *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers* (Austin: University of Texas Press, 1986), 130.

leído alegóricamente como uno de varios estados en el desarrollo de la historia nacional: tesis, antítesis y síntesis. El afiche de la película, una serigrafía diseñada por Raúl Martínez, explicita esta lectura, pues la primera Lucía, la Lucía aristocrática de 1895, ocupa la posición de la tesis en la esquina superior izquierda; la segunda Lucía, la Lucía burguesa de 1932, ocupa la posición de la antítesis en la esquina superior derecha; y la tercera Lucía, la Lucía campesina de la década de 1960, ocupa la posición reservada para la síntesis en la parte central inferior del afiche.

Pese a eso, la película nunca asume una posición marxista ortodoxa. Por el contrario, al filmar los tres episodios en tres estilos y géneros muy diferentes, *Lucía* cuestiona la ortodoxia marxista que considera que una forma de arte es intrínsecamente más revolucionaria que otra, basándose simplemente en los orígenes de clase de esa forma. Concretamente, la película se acerca al postulado heterodoxo del Che Guevara, del arte como una expresión creativa basada en la libre investigación:

¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista “la libertad”, porque esta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy.²⁸

Para el Che Guevara, por lo tanto, un cambio radical en la conciencia precede al cambio revolucionario, y no al revés. Esta es, en pocas palabras, la llamada herejía guevariana. En *Lucía*, como en *Me-*

28 Ernesto “Che” Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.html>>. El ensayo fue publicado originalmente en *Marcha*, una revista uruguaya de alcance continental, el 12 de marzo de 1965.

morias del subdesarrollo, la herejía correspondiente es la articulación de narrativas que privilegian el conflicto psicológico por encima de las certidumbres morales, y no lo contrario.²⁹

“Lucía 1895”

En su libro *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks argumenta que el melodrama surgió después de la Revolución francesa “como respuesta a la pérdida de la visión trágica. Se da en un mundo donde los imperativos tradicionales de la verdad y la ética han sido violentamente cuestionados, y sin embargo la promulgación de la verdad y la ética, y su instalación como formas de vida, son objeto de una preocupación inmediata, diaria y política”.³⁰

Tras el estreno de *Lucía*, la recepción del primer episodio fue menos positiva que la de los segundo y tercer episodios porque se pensaba que el melodrama era un género caduco, reflejo de valores burgueses, en un país donde los imperativos tradicionales de la verdad y la ética ya habían sido suplantados por imperativos revolucionarios.³¹ En una

29 Otra herejía guevariana: en un contexto político que vio el desarrollo de la *dé-tente* como la política oficial de la Unión Soviética, los cubanos “se centraron en abogar por la lucha guerrillera en América Latina y en otras partes como una manera de crear condiciones revolucionarias” (Michael Chanan, “Cuba and Civil Society”, *Nepantla: Views from South* 2, n. 2 [2001]: 392). Y en la filosofía, “la herejía cubana asumió a Gramsci con naturalidad cuando aún resultaba muy problemático hacerlo en la URSS y Europa oriental”. Fernando Martínez Heredia, “Gramsci en la Cuba de los años sesenta”, en Magdiel Sánchez, ed., *Fernando Martínez Heredia. Pensar en tiempo de Revolución: antología esencial* (Buenos Aires, CLACSO, 2018), 182.

30 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1976), 15.

31 Esto pasó no solo en Cuba, donde los críticos celebraron en forma unánime el tercer episodio a expensas de los dos primeros. Nora Sayle escribió para *The New York Times* que “la primera parte es muy sobreactuada. Las mujeres gritan y juegan, haciendo que las escenas parezcan una parodia de la virginidad. La música operática vibra cada vez que las miradas de los amantes se encuentran, y las escenas de las pesarasas batallas parecen tomadas de un *Western*; parece raro

lectura más reciente, Eduardo López Morales fue más sagaz al preguntarse cómo el melodrama sirve las necesidades narrativas específicas de “Lucía 1895”. Su conclusión es que Solás adapta muy conscientemente la forma del melodrama, con todo su *kitsch*, “como una expresión desmitificadora de nuestra personalidad cultural, esto es, como vehículo desalineante para reconocernos sin falsos pudores”.³² Más aún, añade López Morales, “La traición política, sentimental y existencial a Lucía... es, sin lugar a dudas, el reflejo de una sociedad colonial obliterante que se basa en el escamoteo y en la traición”.³³ En otras palabras, el uso del melodrama en “Lucía 1895” sirve como conducto para explorar la crisis que había en la relación colonial entre Cuba y España, precisamente porque el melodrama subraya la crisis que atravesaba la clase social de la protagonista y sus imperativos de la verdad y la ética.

“Lucía 1895”, por ejemplo, subraya la doble crisis (social y sentimental) de la protagonista, a través de una batalla final donde los mambises jóvenes y desnudos derrotan a los españoles viejos y vestidos. De manera similar, cuando la crisis sentimental de Lucía llega a su punto culminante, es una procesión de afrodescendientes, y no criollos de su propia clase social, quienes le dan la fortaleza necesaria para redimirse. La procesión es parte del desenlace, que comienza cuando Lucía (Raquel Revuelta) se da cuenta de que su amante, Rafael (Eduardo Moure), es en realidad un espía español que la ha utilizado para encontrar y destruir el escondite de los rebeldes en la plantación de café de su familia. En su conjunto, la actuación exagerada, el cambio en la banda sonora hacia un punto de vista subjetivo

que un cineasta cubano apele a un modelo capitalista tan gastado”. “En pantalla: la *Lucía* de Solás”, en *A solas con Solás*, ed. Rufo Caballero (La Habana: Letras Cubanas, 1999), 240. En otro artículo, publicado en la revista uruguaya *Marcha*, Roberto Meyer criticaba el primer episodio por ser “Demasiado cerrado en su exploración de pasiones privadas que solo por el azar se compadecen con la historia, demasiado sujeto a búsquedas de estilo que van del realismo poético al expresionismo. “*Lucía*: fastos cubanos”, en *A solas con Solás*, 244.

32 Eduardo López Morales, “Sí, es posible descubrir de nuevo a Lucía”, en *A solas con Solás*, 210.

33 *Ibíd.*, 210.



Figura 7.14. El recién despertar político de Lucía (Raquel Revuelta) se enfatiza con la exposición prolongada del material fílmico y la intensidad de su mirada a la cámara en “Lucía 1895”, episodio de *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968).

(empezamos a escuchar su propia respiración y sus pasos por encima de los sonidos del lugar), y el efecto visual logrado a través de una exposición prolongada del material fílmico, señalan al espectador que Lucía se ha vuelto hiperconsciente de su condición como objeto instrumentalizado dentro del orden patriarcal y hegemónico colonial; o dicho en el lenguaje de las emociones propio del melodrama, que Rafael la ha engañado y traicionado para ayudar a los colonizadores, él incluido. El momento exacto de lucidez de Lucía ocurre cuando ella, encerrada en su jaula-mansión, deja de golpear frenéticamente las paredes, y en un *flashforward* tan corto que es casi imperceptible, se ve a sí misma caminando hacia la plaza donde va a enfrentarse a Rafael para matarlo. Provista de esta visión, Lucía sale de la oscuridad del interior de la casa a un patio soleado, se sienta, y mira directamente a la cámara, como si estuviera pidiendo la complicidad del espectador para el plan que pronto llevará a cabo (fig. 7.14).

La secuencia final de “Lucía 1895” comienza en un callejón donde una mujer vieja y frágil, vestida de santera, le susurra a una Lucía desorientada dónde puede encontrar a Rafael. La próxima toma abre con el *flashforward* antes mencionado, pero esta vez continúa con un *zoom*

out que aleja la imagen para revelar la procesión afrocubana antes mencionada, frente a la catedral donde los dos amantes se conocieron por primera vez. En un plano medio filmado con cámara en mano, Lucía se dirige hacia la plaza, y cuando una de sus amigas aparece para detenerla, Lucía la evade sin dificultad. La cámara entonces gira para seguirla, de modo que ya no la vemos a ella, sino que vemos con ella, por encima de su hombro, a medida que se acerca a la procesión afrocubana. Finalmente, Lucía se incorpora a la danza colectiva de la procesión, y con la fuerza de esa colectividad ahora respaldándola, se lanza al cometido de su plan, ya no solo de venganza personal, sino también de retribución colectiva. La toma final, un primer plano sobreexpuesto de Lucía, visiblemente alienada, con la mano de Fernandina (Idalia Anreus) acariciándola y consolándola, sella el destino común de las dos mujeres: el ser tachadas de locas por haber expresado con una lucidez visionaria el trauma colonial.

A pesar de la transformación de Lucía a nivel personal, “Lucía 1895” cierra con la rápida supresión del asalto, conforme a la convención del melodrama que al final de la narrativa las estructuras sociales vuelvan al *statu quo ante*. Sin embargo, el tono en que se nos muestra ese retorno, con los españoles todavía en control y las mujeres todavía en posiciones sumisas, no es el típico final melodramático de añoranza por un orden perdido, sino la condena a un orden colonial que retrasó el desarrollo histórico de las mujeres y de toda la nación. Además, la rápida supresión del asalto señala cuán insuficientes eran las estrategias de la aristocracia nacionalista para liberar la isla del yugo colonial. Desde esta perspectiva, el heroísmo personal de Lucía es un elemento necesario pero insuficiente para su propia liberación y la liberación de Cuba. El elemento que falta, en este episodio y en el próximo, es el desarrollo, a un nivel estratégico, de una alianza política entre la élite nacionalista y las masas populares.

“Lucía 1932”

En el segundo episodio, Solás emplea las convenciones narrativas y estilísticas del cine negro por varias razones. Por ejemplo, los interiores

poco iluminados, los trasfondos lluviosos y las tomas de larga duración en espacios encerrados, sirven para acentuar la desesperanza, la desilusión y la sensación de tiempo perdido que prevalecía en la burguesía nacional de la época. Concretamente, la acción está ambientada entre el derrocamiento de Gerardo Machado en 1933 y la brutal represión de la huelga general de 1935, cuando fuerzas oportunistas conspiraron contra el gobierno progresista de Ramón Grau San Martín para que Cuba regresara al tipo de neocolonialismo que había bajo la dictadura de Machado. En términos de narrativa, el énfasis que pone el cine negro en la duda, la moral cuestionable y la falta de certeza sobre el futuro también lo convierten en un vehículo idóneo para explorar la inseguridad y la ansiedad que reinaba en Cuba, especialmente entre los hombres, tras la caída de la bolsa en 1929. Es decir, la caída forzó a muchas mujeres a buscar trabajo fuera de la casa, y el dominio masculino, ahora cuestionado, dio paso a ansiedades masculinas sobre las mujeres, justamente una de las características del cine negro.³⁴ Si bien es cierto que Solás no utiliza el tropo de la viuda negra tan común en el cine negro para explorar esta ansiedad, Aldo (Ramón Brito) sí ve a Lucía (Eslinda Nuñez) como un sujeto doméstico que ha de regresar al rol “que le corresponde” dentro de la casa una vez termine el conflicto político. La progresiva marginalización y domesticación de Lucía sirve por lo tanto como alegoría de la marginalización y domesticación del ala radical de la burguesía nacionalista, como lo sugiere la secuencia final de Lucía, embarazada y aislada, contemplando el suicidio en un entorno urbano *noir* (fig. 7.15).

34 Al respecto, Renée Márquez Capote ha contextualizado el segundo episodio anotando: “Bajo la presión de ese colapso económico, los hombres fueron perdiendo la fuerza moral que hasta entonces habían tenido en su calidad de proveedores. Las mujeres empezaron a enfrentarse con su necesidad de asumir su parte de responsabilidad en la economía del hogar, y cuando a la caída de Machado se les abrieron las oficinas particulares y los empleos públicos, se lanzaron a ellos como golondrinas que alzan el vuelo ansiosas de un clima más benigno. Los sueldos miserables persistían, y los hombres no tuvieron más remedio que bajar la cabeza y permitir que las hijas, las madres, las esposas y las novias salieran a la calle a trabajar”. Renée Méndez Capote, “*Lucía 1932*”, en *A solas con Solás*, 223.



Figura 7.15. Lucía (Eslinda Núñez) contempla suicidarse lanzándose al río en un entorno urbano *noir* aplastante, en “Lucía 1932”.

El uso de convenciones del cine negro en “Lucía 1932” ayuda a resaltar los límites ideológicos de una burguesía nacional que se identifica con lo que Paul Schrader llama “el tema principal del cine negro: una pasión por el pasado y el presente, pero también miedo del futuro. Los héroes del cine negro temen mirar hacia adelante, en cambio tratan de sobrevivir el día a día, y cuando no lo logran, se retraen en el pasado. Por esta razón las técnicas del cine negro enfatizan la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades claras y la inseguridad”.³⁵ Aldo y Lucía, los héroes *noir* de “Lucía 1932”, están condenados al fracaso porque no pueden ver mucho más allá del futuro inmediato. No se dan cuenta de que la tiranía y el neocolonialismo son inmunes a los ataques aislados y románticos que Aldo ayuda a organizar y ejecutar contra los objetivos fáciles del régimen dictatorial, e inmunes también a las movilizaciones colectivas en la que participa Lucía durante la protesta de las tabacaleras contra Machado. No se dan cuenta, al fin y al cabo, de que la única forma de terminar con la tiranía y el neocolonialismo es mediante una alianza

35 Paul Schrader, “Notes on Film Noir”, en *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 1997), 221.

estratégica entre la burguesía urbana progresista y la mayoría de la población de la isla, en las zonas rurales. Esta es la principal lección política de “Lucía 1932”, que a pesar de que la burguesía progresista tenía sus buenas intenciones, carecían de la visión estratégica necesaria para desarrollar una alianza con el proletariado rural de la isla para sacar a las masas de la pobreza y romper la relación neocolonial de Cuba con los Estados Unidos.

“Lucía 196..”

A diferencia de lo que se esperaría dada la estructura dialéctica de la película, el último episodio no es una síntesis histórica donde la clase trabajadora vive en un paraíso terrenal. Más bien, el episodio usa la comedia social para presentar el machismo como el mayor impedimento al desarrollo pleno del proceso revolucionario. Concretamente, “Lucía 196..” presenta el machismo como un componente de una persistente tradición de costumbres y modales patriarcales que se ha visto poco afectada por las nuevas estructuras económicas de la Revolución. El título del último episodio nos da una pista importante para interpretar el enfoque con el que la película aborda el problema. Así como 1895 y 1932 son tres años antes de los importantes eventos históricos de 1898 y 1935, quizás la segunda parte también es dos o tres años antes de otro importante evento histórico. La elipsis en el “Lucía 196..”, con solo dos puntos, sugiere que este nuevo evento histórico está por suceder y que a los espectadores les corresponde ayudar a que así sea.

En esta lectura, la Revolución cubana de 1959 es como un preludio a una revolución cultural más profunda que va a eliminar de una vez por todas las costumbres y modales patriarcales. A nivel ideológico, esta revolución cultural irá más allá del marxismo ortodoxo (que propone que los cambios en los modos de producción transforman mecánicamente las relaciones sociales), hacia un marxismo crítico que es más abierto y con más matices, como lo encapsula a nivel visual y narrativo la toma final de la niña sonriente. A nivel narrativo, la niña es una convención del realismo social, y por tanto representa

la próxima generación que habrá superado las costumbres y actitudes anticuadas de Tomás (Adolfo Llauradó) y de Lucía (Adela Legrá) para lograr la promesa del socialismo. En el contexto de los debates contemporáneos sobre la dirección de la Revolución, no obstante, su risa bien podría estar dirigida a los marxistas ortodoxos que argumentaban que, puesto que el patriarcado surgió de la mano del capitalismo, ahora con el socialismo las relaciones patriarcales se convertirían automáticamente en relaciones igualitarias. Paralelamente, la sonrisa irreverente de la niña también podría estar dirigida a quienes ven, como única solución al problema del machismo, que Lucía abandone a Tomás. El hecho de que Solás no optó por ese final cimienta el proyecto ideológico de la película: imaginar una comunidad inclusiva, identificada con los intereses y necesidades de una cooperativa agrícola donde las relaciones sociales son igualitarias y hasta matriarcales. Esta idea la representa muy bien el final de la secuencia en las salinas, cuando las compañeras de trabajo de Lucía someten a Tomás, bajándolo del lugar de poder que ocupaba y poniéndolo al mismo nivel que el resto de ellas (fig. 7.16).



Figura 7.16. Las trabajadoras de las salinas ponen en su debido lugar al machista Tomás (Adolfo Llauradó) en “Lucía 196..”.

A la luz de este proyecto, los intentos de Lucía de transformar a Tomás son de suma importancia, y sus palabras finales están dirigidas tanto a Tomás como a los espectadores de ambos sexos:

Lucía: Yo he vuelto por... porque yo no puedo vivir sin ti. Pero, pero... yo no puedo seguir como tú me tenías, Tomás. Yo tengo que trabajar, Tomás, comprendeme. Yo tengo que servir pa' algo, Tomás. Si no, ¿pa' que voy a vivir?

Tomás: Mira, coño, para decirme toda esa jeringonza 'e mierda no debiste haber venido, ¿oíste? Para decirme toda esa jeringonza 'e mierda te puedes ir largando ya. Te vas p'al carajo.

Lucía: No, yo voy a seguir contigo. Yo voy pa' la granja. Voy a estar contigo y no me voy a ir. Yo me quedo aquí porque pa' eso me casé contigo.

Esta discusión final sella la tesis del conjunto de la película, que la eliminación de todas las formas de explotación es una lucha que no ha terminado.

En cada episodio de la película, el conflicto se centra en la transformación de las relaciones sociales patriarcales, pero en cada episodio existe también una búsqueda a nivel artístico, de adaptar las convenciones genéricas del melodrama, el cine negro y la comedia social para mejor servir las necesidades de esta extraordinaria metanarrativa de liberación nacional. En "Lucía 1895", por ejemplo, Solás inserta al caparazón del melodrama, secuencias de documental muy estilizadas para cumplir por lo menos tres funciones: anclar la narrativa sentimental del episodio a un contexto histórico brutal y concreto; contrastar el mundo de los explotados con el mundo de quienes se benefician de la explotación y, por último, resaltar la intensidad con la cual ciertos personajes, especialmente Fernandina y Lucía, experimentan eventos transformativos como la violación, la traición y el despertar sexual. Por su parte, "Lucía 1932" juega con las convenciones del cine negro al incorporar dentro de la narrativa histórica eventos como el derrocamiento de Machado, y al poner como protagonista a una mujer en lugar de un hombre. Por último, "Lucía 196.." mezcla la comedia social (cuya crítica simpática de las costumbres y modales es ideológicamente reformista), con el realismo socialista, un género soviético que requiere héroes de la clase obrera y un desenlace a la vez aleccionador y enaltecedor.

La hiperheterogeneidad de la película —es decir, el hecho de que hay heterogeneidad entre los episodios y dentro de ellos— tiene como su corolario una heterodoxia ideológica. Por esta razón, *Lucía* es mucho

más que una relectura feminista y marxista de la historia de Cuba; es también una película-manifiesto que ejemplifica lo que Alfredo Guevara, el director fundador del ICAIC, llamó, con aprobación, herejía:

No es fácil la herejía. Sin embargo, practicarla es fuente de una profunda y alentadora satisfacción, y esta es mayor cuanto más auténtica es la ruptura o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados. En este sentido, la herejía es un riesgo por cuanto comporta el abandono de los asideros, y el rechazo de su sustitución. No hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos. Y es por eso que esta actitud ante la vida, ante el mundo, supone una aventura, y la posibilidad del fracaso. Pero es también la única verdadera oportunidad de acercarse a la verdad en cualquiera de sus aristas.³⁶

Alfredo Guevara escribió estas líneas en 1963, en el marco de una intensa polémica con Blas Roca, el político marxista ortodoxo que intentaba imponer el realismo socialista al ICAIC. La herejía de Guevara prevaleció durante el resto de la década y llegó a identificarse con la posición del ICAIC por tres décadas más, hasta entrados los años noventa. Pero la polémica también fue parte de un debate más amplio sobre los límites de la expresión artística, un debate que incluye el discurso de Fidel Castro “Palabras a los intelectuales” (1961), y su celebrada pero ambigua frase, “Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada”.³⁷ Treinta años más tarde, Rufo Caballero y Joel del

36 Alfredo Guevara, “El cine cubano 1963”, *Cine Cubano* 3, n. 14-15 (1963): 1.

37 La ambigüedad se debe a que si alguien disiente desde dentro de la Revolución, como muchas veces lo hizo el ICAIC, el estar dentro o fuera cambia según la persona y su definición de la Revolución. La historia del ICAIC está llena de casos de disidencia revolucionaria, y de represalias, grandes y pequeñas, por esa disidencia. Es una historia que aún no se ha contado satisfactoriamente, con todas sus contradicciones, pero poco a poco se están publicando fuentes primarias para ello, comenzando con los epistolarios de Alfredo Guevara y Tomás Gutiérrez Alea. Véase Tomás Gutiérrez Alea, *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos*, ed. Mirta Ibarra (Madrid: Fundación Autor, 2007); y Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, ed. Yaíma García (Madrid: Festival del Nuevo Cine Latinoamericano/Ediciones Autor, 2008).

Río recuperaron la tesis de Alfredo Guevara para afirmar que el cine cubano “ha sido un cine de la herejía feraz que nos devuelve, cual luminoso espejo, la imagen propia tan subvertida como fiel, tan devota como incómoda”.³⁸ Esta descripción del cine cubano como subversivo y devoto (una buena descripción también de lo que tienen en común la herejía y la heterodoxia) es particularmente acertada para el caso de *Lucía*, una película devota porque su teleología marxista apunta no hacia un socialismo ortodoxo sino crítico, y subversiva porque explora esa teleología heterodoxa a través de tres protagonistas lúcidas cuyas motivaciones y acciones no se pueden reducir a sus posiciones de clase. Por el contrario, cada *Lucía* está atrapada entre aspiraciones colectivas y deseos individuales, ambos igualmente válidos.

Finalmente, la metáfora rectora de la película (luz = lucidez = *Lucía*), ayuda a entretelar los tres episodios en un todo cohesivo, y quizás también explica la decisión de privilegiar a las mujeres de tez clara en el reparto. Esto no quiere decir que *Lucía* sea sistemáticamente racista, pues como hemos visto, la película identifica la liberación de Cuba con los mambises en el primer episodio; y en el tercer episodio, el modelo de la pareja revolucionaria es interpretado por los actores afrocubanos Teté Vergara y Flavio Calderín. En el análisis final, no obstante, la película sí reproduce categorías convencionales de raza aun cuando desarrolla una narrativa nada convencional de liberación nacional, social y de género.

En su manifiesto “Por un cine imperfecto”, Julio García Espinosa parafrasea a Glauber Rocha: “No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos”.³⁹ Rocha bien podía haber estado pensando en *Lucía*, cuyas múltiples protagonistas encarnan, como lo sugiere el nombre, la lucidez de ver mas allá de

38 Rufo Caballero y Joel del Río, “No hay cine adulto sin herejía sistemática”, *Temas* (La Habana) 3 (1995): 114.

39 Citado en Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 3, ed. Fundación Mexicana de Cineastas (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988), 74.

un presente conflictivo a una utopía futura donde, en palabras del Che Guevara, “las grandes multitudes se van desarrollando, las nuevas ideas van alcanzando adecuado ímpetu en el seno de la sociedad, las posibilidades materiales de desarrollo integral de absolutamente todos sus miembros, hacen mucho más fructífera la labor. El presente es de lucha, el futuro es nuestro”.⁴⁰ Al ubicar el drama de la historia precisamente en la intersección entre un presente conflictivo y un futuro que nos toca construir, *Lucía* participa en la creación de una nueva historia nacional: ya no como la simple sucesión cronológica de próceres y eventos puntuales (como en la historiografía liberal), ni el resultado inevitable de la lucha de clases (como en el marxismo ortodoxo), sino como un permanente conflicto entre estructuras socioeconómicas y valores culturales en constante evolución.

De cierta manera (1974)

De cierta manera (Sara Gómez, Cuba, 1974), lleva esta idea de la historia como una dialéctica permanente a su lógica conclusión, y lo hace desde una perspectiva feminista y afrocubana. Al igual que *Memorias* y el tercer episodio de *Lucía*, *De cierta manera* se centra en los conflictos de un protagonista masculino que no logra incorporarse al proyecto de la Revolución debido a su machismo. Mario (Mario Balmaseda), un afrocubano de tez oscura que creció pobre y tiene un historial de delincuencia juvenil, se enamora de Yolanda (Yolanda Cuéllar), una afrocubana de piel clara y clase media que trabaja como maestra de escuela elemental. En la vecindad de la escuela las viviendas son nuevas gracias a la Revolución, pero las actitudes siguen siendo racistas, clasistas y sexistas. Gómez explora con sutileza las dinámicas de pareja en escenas privadas y semiprivadas de cariño, filmadas con primeros y primerísimos planos (comúnmente asociados con los modos de representación del cine de ficción), y en escenas públicas de confrontación y negociación filmadas con planos medios

40 Ernesto “Che” Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, s. p.

y largos (comúnmente asociados con los modos de representación del documental) (fig. 7.17).

Dentro de ese espacio conflictivo, entre la persona pública y el sujeto privado, se desarrolla la narrativa fílmica de Mario. Por un lado, está enamorado de Yolanda y quiere que prosiga la relación; pero por otro, su vida social es con un círculo de amigos cuyo machismo está personificado en Humberto (Mario Limonta), su compañero de trabajo en una fábrica de bicicletas y miembro como Mario de la sociedad secreta de los Abakuá. El filme comienza *in medias res*, en un momento de alta tensión entre Mario y Humberto. Humberto se defiende de las acusaciones de ausentismo frente a sus compañeros, argumentando que ha tenido que faltar para cuidar a su madre enferma. En realidad, Humberto ha faltado al trabajo para estar con su amante, y Mario había aceptado encubrir la verdad por un fuerte sentido de solidaridad masculina. En esta secuencia inicial, Mario ya ha llegado



Figura 7.17. Mario (Mario Balsameda) y Yolanda (Yolanda Cuéllar) no se entienden en *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974).

al punto de no aguantar más tener que avalar la historia de Humberto, y lo desmiente públicamente.

El resto de la película es el trasfondo narrativo a este clímax, pero en lugar de terminar donde empezó, con Mario confrontando a Humberto, la película cierra con una secuencia mucho más memorable. Mario se tropieza con Yolanda y trata de convencerla que ha cambiado para bien. La secuencia, que no incluye el audio del diálogo, empieza con un plano frontal seguido de un *zoom out* que los muestra caminando hacia Miraflores, el barrio de edificios nuevos que fue construido para dar vivienda a la gente que antes vivía en la zona marginal de Las Yaguas. La secuencia cierra entonces con el leitmotiv que se ha convertido en la metáfora central de la película: un plano general, filmado al estilo del documental expositivo, de una bola de demolición derrumbando un edificio grande de concreto. Aquí y en otras partes de la película, este *leitmotiv* de la bola de demolición representa el lento y complejo proceso en curso, de derribar lo que queda de sexismo, racismo, y clasismo, para así emprender una verdadera práctica relacional entre los protagonistas y en toda la sociedad. La decisión estética de filmar la conversación final entre Mario y Yolanda con varios tipos de lentes y ángulos, subraya entonces la importancia de asumir una variedad de perspectivas y estrategias a la hora de combatir las estructuras y los prejuicios sexistas, racistas y de clase que siguen vivos a pesar de quince años de transformaciones revolucionarias.

CAPÍTULO 8

La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano

Las raíces coloniales del neobarroco latinoamericano

A finales de la década de 1960 y comienzos de los setenta, los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano se lanzaron en una búsqueda de nuevos y más elaborados modos de expresión para responder a una realidad social que se había vuelto más compleja, pero también para evitar la censura, el exilio e incluso la muerte a manos de estados autoritarios. Muchos encontraron lo que buscaban en el barroco popular latinoamericano. Un primer barroco popular latinoamericano había florecido durante la Colonia, impulsado por cofradías que adoptaron y adaptaron el barroco europeo para sus propios fines. Las cofradías eran sociedades de ayuda mutua fundadas sobre la base de compartir un santo patrono, una profesión, o una posición étnica, legal o social. Tuvieron su origen en la Europa medieval, y con la colonización, la institución y sus prácticas se trasladaron a las principales ciudades y pueblos de América. En el siglo XVIII expandieron su influencia más allá de los centros urbanos, muchas veces sin la aprobación oficial de

la Iglesia, a tal grado que “[...] pronto se puede decir que no existía iglesia ni capilla que no tuviera sus cofradías”.¹ En el caso específico de los Andes, la popularidad de las cofradías respondía a la práctica de reinventar los ayllus (unidades indígenas de tierra labrada en comunidad por varias familias) como cofradías. Un caso ilustrativo es la comunidad de Santa Lucía de Pacaraos, donde cada uno de sus cuatro ayllus formó una cofradía:

Ayllu Roca = Cofradía Rorca o del Señor de los Auxilios

Ayllu Ninucushma = Cofradía Ninucushma o de la Virgen Purísima

Ayllu Mariac = Cofradía Mariac o de San Antonio de Padua

Ayllu Jayec = Cofradía Jayec o de la Virgen Candelaria²

En la medida que la riqueza de esas cofradías/ayllus aumentó, también creció su actividad política; muchas incluso dieron apoyo moral y material a la Gran Rebelión de Túpac Amaru a finales del siglo XVIII, en un intento de proteger su nuevo estatus.³

1 Olinda Celestino y Albert Meyers, *Las cofradías en el Perú: región central* (Frankfurt: Vervuert, 1981), 127.

2 *Ibíd.*, 127.

3 En su libro *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru* (Notre Dame: Notre Dame University Press, 2010), Gauvin Bailey resume la situación que enfrentaban las cofradías en esa coyuntura, atrapadas entre una Iglesia que habían transformado a su imagen y semejanza, y un estado Borbón que buscaba imponer el nepotismo ilustrado:

La Gran Rebelión de Túpac Amaru II (1742-81) y Tupaj Katari (1750-81) fue uno de los episodios más decisivos en la historia del Altiplano, desde su comienzo en la ciudad de Tinta en 1742 a su erupción en todas las planicies del sur en los dos años siguientes. El activismo político y las revueltas anteriores que llevaron a la Gran Rebelión empezaron hacia 1720, incitados por las medidas represivas del gobierno Borbón [incluyendo] la venta por parte de la Corona de productos a los indígenas a precios artificialmente altos... la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, la reducción de las confraternidades indígenas, una restricción draconiana de prácticas devocionales populares, la vigilancia a las parroquias, y la introducción en 1770 de un odiado arancel, una tabla de tasas eclesiásticas que buscaban controlar y homogeneizar los costos de las misas y otras ceremonias de la Iglesia. Específicamente, las reformas buscaban reducir la participación de los andinos en el ritual cristiano... Cuando los Borbones impusieron estas reformas, los andinos intentaron negociar no un regreso al pasado pre-hispano, sino la restitución del compromiso

Tras suprimir la Gran Rebelión, los Borbones procedieron a institucionalizar su victoria: prohibieron la mayoría de las cofradías populares, confiscaron sus propiedades e impusieron el neoclasicismo como el estilo oficial de la Iglesia y del Estado. No obstante, antes de que las cofradías populares fueran proscritas, su mecenazgo fue instrumental en el florecimiento de un arte barroco popular que expresó la pujanza de una cultura local abierta a la mezcla de influencias. Dos ejemplos sobresalen: las cofradías indígenas dedicadas a San Miguel Arcángel en los Andes, una de las cuales comisionó la famosa fachada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí (1723-1744) atribuida a José Kondori;⁴ y las cofradías de esclavos libres y mulatos en Brasil, algunas de las cuales comisionaron trabajos a Aleijadinho.⁵

El barroco de Kondori y Aleijadinho contrasta sobremanera con el arte del barroco oficial de la Contrarreforma. En lugar de reafirmar las ya existentes relaciones sociales y estructuras de poder, como lo hace el barroco oficial, Kondori y Aleijadinho crearon obras que invitan a los espectadores a identificarse con los marginados de la sociedad.⁶ De

pragmático de las élites andinas que habían tenido por generaciones durante el acuerdo pragmático que habían tenido bajo los Habsburgo y una Iglesia indigenizada. En palabras de O'Phelanm, "El retorno al pasado consistía, quizás, no en un regreso al pasado incaico, sino a un pasado más reciente, el de concesiones y reconocimiento por parte de la política de los Habsburgo, el retorno al 'equilibrio' del pacto colonial" (9-12).

4 No he podido localizar evidencia física de un nexo directo entre la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Carangas y una cofradía indígena. Sin embargo, sabemos que la iglesia estaba reservada para los miembros de la etnia indígena de los carangas (de ahí el nombre de la iglesia), y que en el centro del diseño de la fachada hay una imagen de San Miguel Arcángel, una figura popular entre los andinos de la época. También sabemos que, en la Lima de entonces, una cofradía amerindia de San Miguel Arcángel "daba a los masones andinos una representación profesional" (Gauvin Alexander Bailey, *Art of Colonial Latin America* [New York: Phaidon, 2005], 198). Por lo tanto, es probable que en San Lorenzo de Potosí haya existido una cofradía de masones y que esta misma haya comisionado a uno de sus miembros, José Kondori, para esculpir la famosa fachada de la iglesia.

5 Véase Juan Haro, "Un escultor singular: Antonio Francisco Lisboa, 'O Aleijadinho'", *Revista de Cultura Brasileira* [Madrid] 50 (1979): 91-107.

6 Véase Paul A. Schroeder Rodríguez, "After New Latin American Cinema", *Cinema Journal* 51, n. 2 (2012): 87-112.

hecho, Kondori y Aleijadinho son dos de las figuras centrales en una reinterpretación del barroco latinoamericano como algo nuevo y no simplemente imitativo del Barroco europeo. El argentino Ángel Guido, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y el venezolano Mariano Picón Salas fueron los primeros en explorar, durante la primera mitad del siglo xx, la idea de un barroco colonial latinoamericano radicalmente diferente del europeo.⁷ El cubano José Lezama Lima desarrolló más ampliamente esta idea, definiendo el barroco colonial latinoamericano como rebelde (lo llamaba “el arte de la Contra-Conquista”)⁸; y el también cubano Severo Sarduy argumentó que gran parte de la literatura latinoamericana del siglo xx es, por su excentricidad y artificialidad, neobarroca en lo estético y revolucionaria en lo político.⁹ Curiosamente, Sarduy nunca exploró las diferencias entre el (neo) barroco en la metrópolis y en la periferia, optando en cambio por hablar de cada uno de ellos por separado. Pero sus diferencias son fundamentales para una evaluación exacta del barroco y el neobarroco en general, y del cine neobarroco en particular.

Hablando en términos generales, las obras del barroco y del neobarroco en los centros del poder político y económico, tienden a situar a quienes ya ostentan el poder como el centro de jerarquías sociales claramente demarcadas; mientras que el barroco y el neobarroco en la periferia, lejos de los centros de poder, tienden a situar a los sujetos

7 Véase Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte* [1940] (Buenos Aires: Librería y editorial ‘El Ateneo’, 1944); Pedro Henríquez Ureña, “Barroco en América” [1940], en *La utopía de América*, eds. Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), 116-19; y Mariano Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1944), donde acuña el término “Barroco de Indias”. Para un excelente resumen de la genealogía de estas ideas, véase el ensayo de Loise Parkinson Zamora y Monika Kaup, “Baroque, New World Baroque, Neobaroque: Categories and Concepts”, en *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation* (Durham: Duke University Press, 2010), 1-35.

8 José Lezama Lima, “La expresión americana”, en *El reino de la imagen*, ed. Julio Ramos (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981), 385.

9 Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974), 103-4.

marginalizados de tal modo que las distinciones culturales y sociales existentes no son reforzadas. Por el contrario, se invierten o se pierden en un exceso de significantes. En términos de recepción, esto quiere decir que las obras del barroco y el neobarroco metropolitano tienden a posicionar a los espectadores a estar más dispuestos a identificarse con relaciones sociales y estructuras de poder ya existentes, mientras que las obras del barroco y el neobarroco en la periferia tienden a favorecer la identificación del espectador con aquellos que la sociedad marginaliza.¹⁰

Frida, naturaleza viva (1983)

Tomemos por ejemplo la forma en que Hollywood y el cine latinoamericano han representado a Frida Kahlo. A nivel estilístico, tanto *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983) como *Frida* (Ju-

10 Por ejemplo, *El Transparente* de la Catedral de Toledo (1729-1732), del arquitecto Narciso Tomé y sus hijos, es una obra maestra del Barroco español que justifica las relaciones sociales existentes porque con su belleza, deslumbra a los feligreses para que acepten a las figuras centrales de san Idelfonso y san Eugenio, arzobispos de Toledo durante el séptimo siglo, como intermediarios entre ellos y el cielo prometido. Caso opuesto es la fachada de la iglesia de San Lorenzo en Potosí, atribuida a José Kondori y diseñada para que nos identifiquemos no con los españoles o sus santos, sino con las poblaciones indígenas conquistadas, representadas por un ángel guerrero indígena que hace de guardia sobre la puerta de entrada. Algo similar se puede argumentar en el caso del trabajo de Aleijadinho en el santuario de Bom Jesus do Congonhas, Brasil, por ejemplo, en la estación que representa la última cena. La disposición del agrupamiento hace que los espectadores sientan que están siendo convidados a la mesa con Jesús y sus discípulos, no solo porque son estatuas del tamaño real, sentadas alrededor de una mesa circular (lo que dispone a todas las personas al mismo nivel), sino también porque sus expresiones son cotidianas, desde el gesto afectuoso de Judas, hasta la mirada sobresaltada de uno de los discípulos que parece responder a nuestra presencia. La cercanía física y emotiva entre este Jesús y los espectadores contrasta con la manera en que Jesús aparece en muchas representaciones europeas de la última cena, ya sea el fresco de Leonardo da Vinci en Milán, cuya ubicación por encima del nivel de la vista y perspectiva de un punto sitúan al espectador afuera y por debajo del espacio sagrado, o la versión manierista de Tintoretto de 1594, cuya intensidad dramática y perspectivas dinámicas nos distancian de Jesús y sus discípulos.

lie Taymor, Estados Unidos, 2002) son películas neobarrocas: ambas utilizan una rica paleta de colores, escenarios colmados de objetos, y la ubicación estratégica de espejos y pinturas para llamar la atención sobre los mecanismos de la representación. Sin embargo, mientras que la *Frida* de Taymor despolitiza a Kahlo (Salma Hayek) al retratarla como un sujeto falto de compromiso social, la *Frida* de Leduc hace lo opuesto, subrayando el marxismo heterodoxo de Kahlo (Ofelia Medina), justo en un momento en que su memoria pública había sido ampliamente despolitizada para servir los intereses de un mercado de arte internacional que se beneficiaba de esa despolitización. Esto no quiere decir que la película de Taymor sea apolítica, sino más bien que la decisión de representar a Kahlo principalmente como un sujeto étnico y sexual reduce la dimensión de lucha social de su vida, en favor de un individualismo liberal muy específico a los Estados Unidos y su política multicultural de identidades estables.

En cambio, *Frida, naturaleza viva* de Leduc politiza lo personal al incluir no solo secuencias de la vida privada de Kahlo, sino también secuencias que se enfocan en sus creencias políticas, y secuencias que combinan lo personal y lo político, como cuando Kahlo le ordena a David Alfaro Siqueiros (Salvador Sánchez) que deje de hablar negativamente de León Trotsky (Max Kerlow), a quien ella ama y admira. La respuesta de Trotsky al amor y admiración de Kahlo queda plasmada en una secuencia que subraya el marxismo heterodoxo de ambos, pues incorpora la tesis de André Breton y Trotsky en el manifiesto “¡Por un Arte Revolucionario Independiente!”, de “servir a la revolución por los métodos del arte y para defender la libertad misma del arte contra los usurpadores de la revolución.. [...] El arte revolucionario independiente debe reunirse para luchar contra las persecuciones reaccionarias y para proclamar muy alto su derecho de existencia”.¹¹ En la secuen-

11 Diego Rivera y André Breton, “¡Por un arte revolucionario independiente!”, *Clave* 1 (octubre 1938), en *Arte y política*, ed. Raquel Tibol (Ciudad de México: Grijalbo, 1979), 185. Este manifiesto fue escrito por Breton y Trotsky, pero publicado bajo los nombres de Breton y Diego Rivera en *Partisan Review* en 1938, pues Trotsky pensaba que tendría más impacto si se publicaba como un ensayo escrito por artistas.

cia, la intertextualidad con este manifiesto asume la forma de una carta de amor ficticia que Trotsky lee en voz *off* mientras camina solo por un bosque: “Mi querida Frida, quiero compartir contigo algunos pensamientos sobre la conexión entre el arte genuino y la revolución. El arte proletario y el uso pedagógico del arte no son las únicas formas de cultura revolucionaria. Los trabajadores del mundo necesitan de lo que tú puedes ofrecerles: la idea de la complejidad psicológica del hombre y la expresión de la fuerza que tiene un instante de pasión”.

La carta de amor funciona como una suerte de aprobación tácita de Trotsky al tipo de arte heterodoxo que las pinturas íntimas de Kahlo representaban en un contexto artístico dominado por el muralismo épico, y al tipo de política heterodoxa que le costó a Trotsky su vida. Al mismo tiempo, la carta legitima y explica el uso que hace Leduc de formas de arte neobarrocas por sobre otras formas de arte para construir la biografía de Kahlo, por tres razones. Primero porque la película construye un espacio discontinuo y un tiempo fragmentado que socavan el tipo de continuidad espacial y temporal de los discursos monológicos como el liberalismo, el socialismo de estado y el corporativismo de estado. Segundo, porque la película explora un personaje cuyas contradicciones confirman su humanidad. En concreto, la Kahlo de Leduc es una mujer progresista a nivel político pero que siempre se siente incompleta por no poder tener hijos; es también una mujer que practica el amor libre, y sin embargo no perdona que Rivera haga lo mismo. Y tercero, la Kahlo de Leduc revela, en sus momentos más íntimos —sea hablando con un carpintero, con alguien del servicio doméstico, con Rivera o con Trotsky— su compromiso de vivir el presente como un instante privilegiado donde las relaciones sociales son desde ya incluyentes y horizontales, y no como un eslabón en una cadena que apunta hacia una utopía futura.

La diferencia entre el neobarroco de Hollywood y el neobarroco latinoamericano también se ve en el tipo de relación que estas dos películas establecen con sus espectadores. *La Frida* de Taymor sigue la práctica estándar de Hollywood de absorber al espectador en una narrativa cerrada y lineal que facilita la identificación del espectador con una protagonista cuya posición privilegiada dentro de la sociedad

se enfatiza mediante el suntuoso diseño de vestuario, y cuyas motivaciones psicológicas opacan cualquier motivación social o política que ella pueda tener. En contraste, la *Frida* de Leduc incentiva una práctica espectacular crítica que subraya la marginalidad de Kahlo en tanto mujer y artista, y que rompe con las construcciones convencionales de tiempo y espacio a través de la ubicación estratégica de espejos. Por ejemplo, en la tercera secuencia del filme, que tiene lugar dentro del estudio de Kahlo, dos espejos y un caballete apuntan a la naturaleza maleable y posicional de la identidad. La puesta en escena dialoga con *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, una pintura clave del Barroco europeo cuyo único espejo, ubicado en forma estratégica en el centro de la obra, refleja al rey y la reina de España. Dado que, si fuera real, el espejo también reflejaría nuestra imagen como espectadores, *Las meninas* en efecto ayuda a que el espectador se identifique con los que están en el centro del poder, y a ver las estructuras de poder existentes como estables. En la tercera secuencia de *Frida*, *naturaleza viva*, por otro lado, hay varios espejos, los espejos reflejan a un sujeto marginalizado, y en uno de los espejos, pequeño y biselado, el reflejo de Kahlo queda refractado y a la vez multiplicado por el efecto del biselado. Esta combinación de factores visuales nos invita a cuestionar el tipo de subjetividad estable que el único espejo en *Las meninas* asume y refleja. De hecho, Leduc desarrolla la deconstrucción de la subjetividad estable un poco más en la misma secuencia, mediante dos metáforas donde la identidad se plantea como un constructo maleable. La primera es el autorretrato inconcluso a la izquierda del encuadre, que sugiere que la identidad es algo en proceso de construcción; y la segunda, una toma de Kahlo probándose un color de pintura sobre la piel, como si estuviera creándose a sí misma en el acto de pintarse (fig. 8.1).

Esta deconstrucción visual del sujeto estable va de la mano de una deconstrucción paralela a nivel narrativo, al enfocar la historia en una mujer cuatro veces marginalizada: primero, por su sexualidad no-heTERONORMATIVA en una sociedad homofóbica y androcéntrica; segundo, por su marxismo heterodoxo en un momento histórico cuando el estalinismo se erigió como ortodoxia oficial del Partido Comunista frente a la heterodoxia de figuras como Trotsky; tercero, como una



Figura 8.1. Frida (Ofelia Medina) pinta versiones de sí misma en *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983).

artista que pintaba obras autobiográficas y a pequeña escala en una época en que un muralismo de proporciones épicas era el arte oficial de México; y cuarto, como una mujer con impedimentos físicos en una sociedad donde estos impedimentos son muy mal vistos. Esta narrativa de la vida de Kahlo como sujeto marginalizado, en combinación con una puesta en escena policéntrica y fragmentada, produce en su conjunto una imagen-tiempo neobarroca donde Kahlo sirve como metáfora de una sociedad civil marginalizada, una sociedad que sigue batallando con los traumas infligidos por los regímenes autoritarios de las dos décadas anteriores (1960 y 1970). Por ejemplo, al hacer que Kahlo se sobreponga a sus traumas solo tras una exhibición pública de sus obras en la Galería de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México en 1953, la película sugiere que, sin una igualmente pública discusión de los traumas colectivos, hay muy poca posibilidad de reconciliación. La exhibición, si se quiere, subraya la idea que, para que la sociedad civil contemporánea pueda comenzar el proceso de reconciliación nacional, es imperativo hacer público el sufrimiento de quienes, como Kahlo, han luchado por la justicia social en México y en toda América Latina.

Frida, naturaleza viva es un caso ejemplar de la fase neobarroca del NCLA. Su narrativa fracturada, su puesta en escena teatral, y sus personajes multidimensionales son la antítesis de las narrativas unívocas y estéticas realistas que favorecen los discursos monologistas como el (neo)liberalismo, el corporativismo e inclusive el socialismo, pues *Frida* utiliza una estética neobarroca para cuestionar algunos de los presupuestos socialistas de la fase militante del NCLA a la luz de un contexto político (dictaduras en la década de 1970 y democracias vulnerables en la década de 1980) radicalmente diferente al de los años sesenta. De estas mismas preocupaciones informan *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976) y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989), dos películas que exploran las modernidades alternativas de las culturas africanas e indígenas en América Latina.

La última cena (1976)

La última cena formó parte de un debate hemisférico en las décadas de 1970 y 1980 sobre los orígenes, manifestaciones y consecuencias de la esclavitud africana en las Américas. El debate fue especialmente visible en países con importantes poblaciones de origen africano como Cuba y Brasil. En Brasil, por ejemplo, algunas películas intentaron desmitificar el ensayo de Gilberto Freyre *Casa-grande e Senzala* (*Los maestros y los esclavos*, 1933), una obra fundacional que inauguró el mito de la democracia racial brasileña. Sobresalen dos películas en torno a este tema, ambas del director Carlos Diegues: *Xica de Silva* (1976), una tragedia que torna en mito la historia verdadera de una esclava de mediados del siglo XVIII que logró libertad, riqueza y poder siendo la amante del principal explotador de diamantes de Minas Gerais; y *Quilombo* (1984), sobre la creación, apogeo y eventual caída del Quilombo dos Palmares, la mayor comunidad de esclavos cimarrones en todo el hemisferio, tanto que duró casi un siglo antes de sucumbir a los ataques portugueses en 1690.

En Cuba, donde el libro de Fernando Ortiz *El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) tuvo un rol similar al de Freyre en la teorización de la cultura nacional como la síntesis entre lo europeo y

lo africano, las películas de los años setenta y ochenta revisitaron esta idea subrayando la resistencia africana al colonialismo europeo y a la esclavitud. Los mejores ejemplos de ello son *El otro Francisco* (Sergio Giral, 1975), una ambiciosa deconstrucción del discurso abolicionista de Cuba en el siglo XIX, y *La última cena*, un drama histórico basado en un incidente que sucedió en 1727, y que aparece registrado en un pie de página de *El ingenio* (1964), un clásico de la historiografía revolucionaria escrito por Manuel Moreno Franginal:

El excelentísimo señor conde de Casa Bayona, en un acto de profundísimo fervor cristiano decidió humillarse ante los esclavos. Y remedando a Cristo, un Jueves Santo, lavó los pies a doce negros, los sentó a su mesa y les sirvió sus platos. Pero he aquí que estos esclavos, cuyos conocimientos teológicos no eran muy profundos, en vez de comportarse como los apóstoles, lo que hicieron después fue sublevarse valiéndose del prestigio que adquirieron frente a los demás miembros de la dotación y terminaron quemando el ingenio. El cristianísimo acto lo finalizaron los rancheadores cazando a los negros cimarrones y clavando en doce lanzas las cabezas de los esclavos ante los cuales se humillara el excelentísimo señor conde de Casa Bayona”.¹²

La película dramatiza estos eventos, pero sin reproducir la interpretación según la cual los esclavos se rebelan tras ser animados por el Conde. Más bien, la película otorga agencia histórica a los esclavos, en particular al esclavo rebelde Sebastián (Idelfonso Tamayo). La película también cambia el año de la acción a 1790, después de la Revolución haitiana, en parte para hacer una conexión entre esa Revolución y la Revolución cubana, y en parte para subrayar el conflicto del Conde (Nelson Villagra) entre su cristianismo, que lo impulsa a

12 Manuel Moreno Franginal, *El ingenio: el complejo económico social cubano del azúcar, tomo I (1760-1860)* (La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964), 49. La fecha de 1727 no viene de Moreno Franginal, sino del artículo de Agnes Lugo-Ortiz, “Between Violence and Redemption: Slave Portraiture in Early Plantation Cuba”, en *Slave Portraiture in the Atlantic World*, eds. Agnes Lugo-Ortiz y Ángela Rosenthal (New York: Cambridge University Press, 2013), 201.

tratar bien a los esclavos, y sus intereses económicos, que le exigen explotar más a los esclavos para expandir la producción azucarera y sacarle provecho al aumento del precio del azúcar después de la Revolución haitiana.

La última cena está estructurada como un tríptico. En la primera parte se establece el escenario y se incluyen episodios como el del tratamiento brutal de los esclavos a mano del mayoral Don Manuel (Luis Alberto García), la anticipada llegada del Conde, y la preparación para la cena. La segunda parte es la cena, una larguísima secuencia de cincuenta y cinco minutos durante la cual los intentos del Conde por evangelizar a los esclavos suscitan reacciones que van de la piedad a la incredulidad, y del rechazo rotundo, a la justificación de la esclavitud. Por último, la tercera parte del tríptico desarrolla las consecuencias al día siguiente de lo ocurrido durante la cena: los esclavos se rebelan, y el Conde da órdenes de decapitar a los doce esclavos y de exhibir sus cabezas en el lugar donde planea construir una iglesia en honor del mayoral asesinado. Solo Sebastián logra escapar, usando poderes chamánicos que lo transforman en diferentes animales y le permitirán continuar la lucha contra la represión en otro lugar y tiempo.

A nivel estético, el filme es realista, con gran atención a la veracidad histórica del vestuario, la forma de hablar y la puesta en escena. El realismo en la primera y tercera parte es convencional, con uso extenso de cámara en mano y luz natural; mientras que el realismo en la secuencia de la cena es neobarroco, con una puesta en escena estructurada como un *tableau vivant* de *La última cena* de Leonardo da Vinci, una fotografía saturada de colores suntuosos y de claroscuros, el uso frecuente de la parábola como herramienta narrativa, y diálogos que contraponen la cristiandad monológica del Conde con el pluralismo en las cosmovisiones de los esclavos (fig. 8.2). El contraste estético entre el panel central y los laterales de este tríptico cinemático subraya la teatralidad neobarroca de la secuencia de la cena, invitando a los espectadores a leer su puesta en escena de dos formas complementarias: primero, como una alegoría de la estructura de poder colonial en la cual el Conde ocupa el lugar más privilegiado de una economía de esclavos; y segundo, como una crítica de la instrumentalización del cristianismo por parte del Conde, dado



Figura 8.2. *Tableau vivant* de *La última cena* de Leonardo da Vinci (1495-1998) como intertexto en *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976).

que la puesta en escena, inspirada en el cuadro de Da Vinci, identifica al Conde abusador con Cristo y a los esclavos explotados con los apóstoles.¹³

La instrumentalización que hace el Conde del cristianismo es históricamente acertada. Por ejemplo, cuando el Conde reprende a Sebastián por haber tratado de escaparse, sus palabras parafrasean un

13 La intertextualidad con *Viridiana* (Luis Buñuel, España-México, 1961) es también evidente. En la película de Buñuel, los mendigos del pueblo donde vive el tío de Viridiana irrumpen en su propiedad y se dan a una fiesta desenfrenada. Esta termina en una delirante orgía acompañada por los compases del *Mesas* de Händel. Cuando Viridiana regresa del pueblo, ha sido violada por un leproso y su orgullo espiritual se ha quebrantado para siempre. Blasfema e irónica, esta obra maestra de Buñuel es el máximo insulto a la hipocresía cristiana; si bien Gutiérrez Alea nunca llegó a esos extremos, la intertextualidad señala aspectos claros entre las dos, en especial la práctica común de usar la historia de la religión para resaltar prácticas y actitudes que no han cambiado en varios siglos. Véase K. Jaehne, "The Last Supper", *Film Quarterly* 33, n. 1 (1979): 48.

sermón publicado en 1797:¹⁴ “Mira Sebastián, ¡hasta dónde te ha llevado la soberbia! [dirigiéndose a los otros esclavos] Negro no aprende; tiene cabeza dura. Mayoral, mande lo que mande, negro debe cerrar la boca y obedecer. Al negro le pasa esto porque son bruto; entonces el mayoral también tiene razón al ponerse bruto. El negro coge el monte, el mayoral lo coge y tiene que castigarlo bien duro para que el negro no lo vuelva a hacer más”. La respuesta de Sebastián es escupirle en la cara, un clímax dramático que Dennis West interpreta a la luz de la dialéctica amo-esclavo de Hegel:

[En *La fenomenología del espíritu*], la noción de reconocimiento implica que el amo depende de sus esclavos para el reconocimiento de su poder, e incluso para asegurar su propia identidad. Mientras el Conde reitera su orden de que Sebastián lo reconozca, la cámara avanza sigilosa hacia sus rostros yuxtapuestos, en medio de un silencio tenso. La respuesta final del esclavo es escupir la cara del amo, una brutal negativa a reconocer el señorío del otro y la expresión evidente del nacimiento de la verdadera conciencia de [Sebastián]: pese a su condición de esclavo, su mente le pertenece.¹⁵

A diferencia de Sebastián, los otros esclavos entablan un diálogo con el Conde sobre Cristo y sus seguidores, e incluso añaden comentarios e interpretaciones propias. Bangoché (Tito Junco), por ejemplo, está de acuerdo con el Conde que la esclavitud es un estado natural, pero difiere de él en cuanto a si los esclavos por definición nacen esclavos. Cuando el Conde le pregunta si prefiere África o el *ingenio*, Bangoché, quien dice haber sido un rey en África, responde simplemente, “Bangoché es un esclavo”, asumiendo así una perspectiva posicional sobre su identidad de esclavo. Otro caso es el de Antonio (Samuel

14 Antonio Nicolás Duque de Estrada, *Explicación de la doctrina cristiana acomodada a la capacidad de los negros bozales*, citado en Manuel Moreno Franigals, *El ingenio: el complejo económico social cubano del azúcar, tomo I (1760-1860)*, 49.

15 Dennis West, “Esclavitud y cine en Cuba: El caso de *La última cena*”, en Ambrosio Fornet, ed. *Alea, una retrospectiva crítica* (La Habana: Letras Cubanas, 1987), 196.

Claxon), un esclavo doméstico que ha internalizado su condición de subalterno a tal grado que no puede imaginar la posibilidad de ser nada más que un esclavo. El silencio desafiante de Sebastián es, por el contrario, una imputación más poderosa que cualquier diálogo. Cuando finalmente decide hablar porque el Conde se ha dormido, sus palabras adquieren una dimensión performativa, y ya no indicial:

Olofi jizo lo mundo, lo jizo completo; jizo día, jizo noche; jizo cosa buena, jizo la cosa mala; también jizo lo cosa linda y lo cosa fea también jizo. Olofi jizo bien to lo cosa que jay en lo mundo; jizo Verdad y jizo también Mentira. La verdad le salió bonita. Lo Mentira no le salió bueno: era fea y flaca-flaca, como si tuviera enfermedá. A Olofi le dá lástima y le dá uno machete afilao pa defenderse. Pasó lo tiempo y la gente quería andar siempre con la Verdad, pero nadie, nadie, quería andar con lo Mentira... Un día Verdad y Mentira se encontrá en lo camino y como son enemigo se peleá. Lo Verdad es más fuerte que lo Mentira; pero lo Mentira tenía lo machete afilao que Olofi le da. Cuando lo Verdad se descuidá, lo Mentira ¡saz! y corta lo cabeza de lo Verdad. Lo Verdad ya no tiene ojo y se pone a buscar su cabeza tocando con la mano... [Sebastián tantea la mesa con los ojos cerrados] Buscando y buscando de pronto si tropezá con la cabeza de lo Mentira y... ¡ran! arranca cabeza de lo Mentira y se la pone donde iba la suya mismita [Sebastián agarra la cabeza del puerco que está sobre la mesa con un gesto violento, y se la pone delante de su rostro.] Y desde entonce anda por lo mundo, engañando a todo lo gente el cuerpo de lo Verdad con la cabeza de lo Mentira.

En lugar de descartar del todo el discurso del cristianismo porque ha sido instrumentalizado por los colonizadores, Sebastián utiliza elementos del cristianismo que le sirven a su parábola de la emancipación (por ejemplo, el paralelismo entre “el cuerpo de la Verdad” y “el cuerpo de Cristo”), y descarta los que no lo son (por ejemplo, la instrumentalización de esa verdad por parte del Conde).

La forma en que Alea encuadra a Sebastián mientras relata su parábola, con un primerísimo plano, también es importante porque ayuda a identificar a Sebastián con el cuerpo de la Verdad y al Conde con la cabeza de la Mentira: justo cuando Sebastián dice que la Verdad le corta la cabeza a la Mentira, Sebastián toma la cabeza del cerdo de la mesa



Figura 8.3. Sebastián (Idelfonso Tamayo) concluye su relato performativo en *La última cena*.

y la pone frente a su rostro, como si fuera una máscara (fig. 8.3). El encuadre refuerza así la idea que Sebastián es a la Verdad lo que el Conde es a la Mentira. Por eso, cuando Sebastián se retira la cabeza de cerdo, lo que permanece en el encuadre no es el Sebastián de antes, un esclavo rebelde, sino un Sebastián nuevo que mediante el lenguaje performativo de la tradición oral africana, ha incorporado lo que es valioso del discurso liberador europeo a su propia tradición chamánica. Esto quiere decir que en su escape final de los caza-esclavos, cuando Sebastián se transforma a sí mismo en una sucesión de animales, no solamente está buscando su libertad individual. También se está transformando para luego regresar como mesías, de acuerdo con dos tradiciones: una chamánica y africana, como la de Mackandal en *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier (Mackandal se transforma en animales para poder regresar en un momento más propicio a continuar la lucha por la justicia y la libertad de su gente); y otra europea y cristiana, de un Cristo que murió y regresó a este mundo para continuar la lucha por el equivalente a la Verdad en la parábola de Sebastián.

Algunos críticos han tachado la transformación final de Sebastián como una fantasía, inexacta a nivel histórico. Sin embargo, la inter-

pretación anterior de Sebastián como mesías hace claro que su escape final no responde a los códigos documentales de la primera y última parte del tríptico, sino a los códigos del neobarroco, y más concretamente a la noción de lo real maravilloso de Carpentier:

[D]urante mi permanencia en Haití, [me hallé] en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar “lo real-maravilloso”. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución...

Hay un momento en el sexto *Canto de Maldoror*, en el que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa “a un ejército de agentes y espías” adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid, o San Petersburgo. Esto es “literatura maravillosa” en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia.¹⁶

Desde esta perspectiva, *La última cena* concibe la cultura cubana como una combinación tensil de dos tipos de fe, ambas igualmente reales y maravillosas: el chamanismo africano y el cristianismo europeo. En la medida en que Sebastián encarna, como hemos visto, el potencial emancipador de ambas religiones, *La última cena* posiciona a las culturas europeas y africanas en un mismo nivel de importancia en términos de sus contribuciones a la formación de la cultura nacional. A diferencia de las principales teorías de mestizaje, donde la cultura mestiza suplanta a las culturas originales, *La última cena* plasma un modelo cultural alternativo, neobarroco en el sentido que las culturas europeas y africanas son opuestos que se complementan, sin por ello trivializar las brutalidades de los europeos, ni sugerir que la cultura africana será absorbida en una cultura nacional mulata y de acento europeo. Más bien, la película sugiere la posibilidad de que algún día

16 Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1998), 4-7.

Cuba se libere del legado del colonialismo europeo (el racismo, el eurocentrismo, la desigualdad social) sin renunciar a lo que tienen de emancipatorio las culturas africana y europea.

Ahora bien, la reconstrucción de la historia es siempre un reflejo indirecto de los eventos contemporáneos a la reconstrucción, y así como la película critica en forma explícita el carácter monológico del cristianismo del Conde, de manera indirecta critica también el marxismo monológico del Estado cubano. Consideremos las siguientes dos citas. La primera es de Moreno Franigals, y se refiere al primer *boom* del azúcar en Cuba en 1792, cuando está ambientada la película. La segunda cita proviene del libro *Cuba in the 1970s* de Louis Pérez, y se refiere a la zafra de 1970, un masivo esfuerzo por producir diez millones de toneladas de azúcar ese año. Las fechas podrían intercambiarse y aún así las citas tendrían la misma validez:

El *boom* de 1792 se caracterizó por el abandono, hasta límites increíbles, de todas las actividades que no tuviesen un fin azucarero, directo o indirecto.¹⁷

La zafra se logró agotando recursos de otros sectores de la economía, que a su vez sufrieron declives en la producción, compensando el aumento de la producción del azúcar.¹⁸

En los primeros años de la Revolución, la política económica se enfocó en reducir la histórica dependencia de Cuba en ingresos basados en el azúcar, mediante la diversificación de la agricultura y la industrialización. Hacia 1964, no obstante, estos esfuerzos fueron abandonados porque la producción en todos los sectores económicos había bajado a niveles inaceptables. En respuesta, el azúcar volvió a convertirse en el centro de los esfuerzos económicos del Estado.¹⁹ Dos factores impulsaron la decisión: el aumento en 1963 en el pre-

17 Fraginals, citado en Carmelo Mesa-Lago, *Cuba in the 1970s: Pragmatism and Institutionalization* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978), 26.

18 Louis A. Pérez, *Cuba: Between Reform and Revolution* (New York: Oxford University Press, 1995), 337-39.

19 *Ibíd.*, 337-39.

cio del azúcar y la idea de que el azúcar ofrecía “un método obvio y relativamente efectivo en la relación costo/método para reversar el balance que se acumulaba de los déficits del comercio, movilizando esfuerzos alrededor de un sector en el cual Cuba tenía personal adecuado y experiencia suficiente”.²⁰ En marzo de 1968, Fidel Castro proclamó que:

La cuestión de la zafra de [los diez] millones es una cuestión que se ha vuelto algo más que una meta económica; es algo que se ha convertido en una cuestión de honor de esta Revolución; es algo que se ha convertido en una medida de la capacidad de esta Revolución [...] Es decir que nosotros entendemos cómo se ha convertido la meta de 10 millones en la medida de la Revolución; y si a la Revolución le ponen una medida no hay duda que la Revolución alcanza esa medida.²¹

La zafra era la base para que Cuba diera el gran salto hacia el mundo desarrollado. Como en China, el salto económico tenía que ir de la mano de un salto cualitativo en la conciencia subjetiva, una verdadera revolución económica y cultural. El anteproyecto para esa nueva “economía moral” está esbozado en el ensayo “El hombre nuevo”, del Che Guevara:

La teoría [económica] que resulte dará indefectiblemente preeminencia a los dos pilares de la construcción [de la economía moral]: la formación del hombre nuevo y el desarrollo de la técnica. En ambos aspectos nos falta mucho por hacer, pero es menos excusable el atraso en cuanto a la concepción de la técnica como base fundamental, ya que aquí no se trata de avanzar a ciegas sino de seguir durante un buen tramo el camino abierto por los países más adelantados del mundo. [...] Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos. Nos forjaremos en la acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica. [...] La arcilla fundamental

20 Ibid., 339.

21 Fidel Castro, “Discurso pronunciado en el acto conmemorativo del XI aniversario de la acción del 13 de marzo de 1957, efectuado en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1968”, <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f130368e.html>>.

de nuestra obra es la juventud: en ella depositamos nuestra esperanza y la preparamos para tomar de nuestras manos la bandera.²²

El mesianismo del ensayo y el ejemplo de vida heroica de su autor sentaron las bases para el mao-guevarismo, la fusión de la pureza ideológica maoísta con el fervor mesiánico de Guevara. Al igual que el cristianismo en 1790, el mao-guevarismo fue un poderoso discurso liberador en la década de 1960. Las principales características del hombre nuevo serían la disciplina, la automotivación y una fuerte ética de trabajo. La combinación de las tres erradicaría los persistentes pecados burgueses para abrir paso a un comunismo sin Estado. Sin embargo, dos eventos de 1968 auguraron otros caminos para la Revolución cubana. Uno fue la nacionalización de todos los pequeños negocios y el otro fue el apoyo de Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia. A partir de entonces, el Estado cubano asumió un control cada vez más intenso de todos los aspectos de la vida cubana, lo que terminó con la efervescencia cultural de la década de 1960. En fin, aunque sí se logró la meta de la zafra, se extendió la desilusión y aumentó el cinismo; y en lugar de sacudirse de una vez por todas de la economía del monocultivo, la economía cubana se hizo aún más dependiente del azúcar.

La economía azucarera de finales del siglo XVIII difiere mucho de la “economía moral” cubana de 1966-1970, pero comparten varias características importantes. Ambas concentran las decisiones económicas en manos de unos pocos; ambas dependen de trabajadores no remunerados a quienes se les trata de forma paternalista; y ambas responden a las bajas en la producción militarizando el lugar de trabajo. En gran medida, todo esto fue posible gracias a la instrumentalización de dos discursos emancipatorios: el cristianismo, hacia 1790, y el marxismo, hacia 1970. Estos paralelismos no pueden habérseles escapado a Gutiérrez Alea, por lo que *La última cena* bien pudo haber sido un intento suyo por recuperar el potencial liberador del cristianismo y

22 Ernesto Guevara, “El hombre nuevo”, en *Los dispositivos en la flor*, ed. Edmundo Desnoes (Hanover: Ediciones del Norte, 1981), 526 y 532.

del marxismo mediante una praxis neobarroca que es contrapuntual, pluralista, y en este caso particular, tan didáctica como los trípticos cristianos que parecen haber sido el modelo para la estructura de la película.

La nación clandestina (1989)

La nación clandestina (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989) ofrece lo que podría considerarse el acercamiento más sofisticado a la subjetividad indígena en el cine de ficción latinoamericano.²³ La película narra la historia de Sebastián Mamani (Reynaldo Yujra), un hombre aymara que recuerda su vida después de muerto a través de *flashbacks* dentro de *flashbacks*. Su primer recuerdo es de la niñez: una Jacha Tata Danzante (Gran Señor Danzante) donde el danzante baila hasta morir para paliar las faltas de la comunidad, restituir la armonía con la naturaleza, y restaurar las lluvias que no habían llegado en varios años. Luego se dan otros *flashbacks*, cada uno activado *à la* Proust, por un azar sensorial. Primero vemos cómo su propia familia lo entrega a una familia criolla de La Paz para servirles de ayuda doméstica, pues la madre cree que así Sebastián tendrá mejores oportunidades en la vida. Ya de adulto, Sebastián vive en una de las barriadas pobres que circundan La Paz, y se gana la vida como carpintero de ataúdes. Para ganar más dinero se enlista en el ejército nacional y luego en el servicio secreto boliviano. Alejado cada vez más de sus raíces aymara, Sebastián se va alcoholizando y hasta se cambia el apellido, del indígena Mamani a europeizado Maisman. También participa de una redada del servicio secreto para arrestar a unos disidentes políticos criollos, un acto que representa el nadir de su trayectoria, cuando ya ha internalizado completamente los valores racistas de la familia criolla que lo

23 Un precursor que cabe destacar es *Kukuli* (Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, Perú, 1961), una película experimental bellamente filmada que reúne varios méritos, entre ellos: la primera película en ser filmada a color en Perú, la primera en ser filmada totalmente en Cusco, su uso casi exclusivo del quechua y el basarse en un mito indígena.

había adoptado/comprado, del ejército nacional, y del servicio secreto boliviano. Tras la redada, Sebastián se siente peor que nunca y cuando su hermano Vicente (Orlando Huanca) por fin lo encuentra borracho en una cantina, se lo lleva al Willkani, el ayllu donde creció y al que pertenece.

Allí se le recibe como hijo pródigo y se enamora de la joven Basilia (Delfina Mamani). Pero en lugar de tratarla con respeto, la encuentra sola un día y empieza a tirarle piedritas hasta acorralarla contra un precipicio. La secuencia está filmada en grandes planos generales como para que los espectadores tomen distancia crítica de una violación que, aunque no se muestra en pantalla, está implícita por el corte abrupto con que termina la secuencia. A pesar de su pasado violento, la comunidad elige a Sebastián para representarlos ante unos oficiales de La Paz que ofrecen ayuda alimenticia. La oferta de ayuda divide a la comunidad; mientras que unos están a favor de recibirla, otros advierten que este tipo de ayuda siempre ha traído más pobreza y dependencia. A pesar de que no se llega a un acuerdo, Sebastián se presenta en La Paz en representación de su ayllu y decide unilateralmente aceptar la ayuda, vender parte de ella y quedarse con la ganancia.

Por sus actos de violencia contra Basilia y por su traición a la confianza que la comunidad había depositado en él, este primer Sebastián encarna la actitud racista y androcéntrica de la nación oficial hacia la nación indígena y clandestina, esa actitud que justifica como si fuera lo más normal del mundo que los criollos (y quienes internalicen sus valores) violen y roben.

Cuando los ancianos del ayllu se enteran del acto de corrupción, convocan una reunión y deciden expulsar a Sebastián de la comunidad. Paradójicamente, aquí comienza la transformación del protagonista en un nuevo Sebastián. De regreso a La Paz y tras una borrachera descomunal, manda a hacer una máscara ceremonial para él mismo bailar la Jacha Tata Danzante. Con el vestuario y la máscara en mano, emprende el viaje de retorno a pie, desde La Paz a Willkani. Durante el viaje hay varios *flashbacks* adicionales y una secuencia importante donde un estudiante universitario criollo es perseguido por las fuerzas represivas del Estado. Cuando el estudiante se da cuenta que unas indígenas a quienes pide ayuda no pueden ayudarlo porque él no habla

aymara y ellas no hablan español, el estudiante reacciona con insultos racistas y se marcha. Se trata de un comentario crítico al doble discurso de un sector de la intelectualidad criolla de izquierda, que dice luchar por los indígenas, pero que jamás se interesa en conocer su lengua, cultura e historia.

Tras un tenso encuentro con las mismas fuerzas armadas que perseguían y más tarde matan al estudiante, Sebastián llega a las afueras de su pueblo natal, donde los niños lo reciben con curiosidad y alegría por la máscara y vestimenta que ahora lleva puestas (fig. 8.4). El chamán del ayllu (Roque Salgado) no tarda en llegar y Sebastián le explica de forma respetuosa sus intenciones. El chamán consulta con los ancianos y ancianas de la comunidad, quienes le dan permiso de proceder. Al mismo tiempo llegan los sobrevivientes de una masacre de obreros en las minas cercanas al ayllu. La primera toma de los sobrevivientes es un gran plano general muy similar a la secuencia de apertura de *El coraje del pueblo* (Bolivia, 1971), una película militante de Sanjinés donde un grupo de mineros marchan hacia unas



Figura 8.4. Sebastián (Reynaldo Yujra), preparado para bailar la Jacha Tata Danzante en *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989).

minas a reclamar por mejoras en sus salarios y en sus condiciones laborales. En *La nación clandestina*, sin embargo, la confrontación ya no es entre “obreros” y “patrones”, ambas categorías marxistas, sino entre diferentes grupos de una misma comunidad indígena. En este sentido, *La nación clandestina* es lo que Freya Schiwy llama una película indianizada, que busca “descolonizar el alma [al] fortalecer las culturas indígenas y el valor que se percibe en ellas [e] integrando cineastas independientes y consultores en políticas culturales diseñadas por los movimientos sociales indígenas... El proceso busca expandir el procedimiento de analizar y generar propuestas dentro de la comunidad, en lugar de despertar conciencia sin tener en cuenta esos factores”.²⁴

En efecto, *La nación clandestina* se aleja de la interpretación marxista que *El coraje del pueblo* hace de la masacre histórica de San Juan en 1961 en la mina Siglo XX en Bolivia, para explorar en su lugar la dinámica cultural de inclusión y exclusión dentro de una comunidad indígena dividida entre dos opciones: una militante, con sobrevivientes cargando solemnemente a sus héroes a cuestras; y la otra neobarroca, con un chamán que suplica en nombre de un desterrado para llevar a la comunidad por un camino totalmente diferente. La secuencia, filmada en lo que Sanjinés llama un “plano secuencia integral” (véase la explicación más adelante), termina con el chamán prevaleciendo sobre los indígenas mineros, abriendo así el paso al desenlace de la película: el ritual del danzante Sebastián, quien baila hasta morir para restaurar la armonía. La resolución de la película, sin embargo, no es esta muerte, sino un cortejo fúnebre de la comunidad, lamentando la muerte de un Sebastián que antes habían rechazado. Cuando el cortejo está por terminar su paso frente a la cámara, un Sebastián vivo aparece como el último individuo del séquito. La cámara entonces se le acerca hasta que, por fin, la imagen se congela en un plano medio de Sebastián, contemplando con nosotros su propio funeral y su propio renacer en la comunidad.

24 Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2009), 28.

El desenlace de *La nación clandestina* facilita una lectura neobarroca del nuevo Sebastián como un individuo-colectivo que combina los valores andinos de reciprocidad y solidaridad con valores de la Ilustración europea como la democracia y la libertad individual. Este nuevo Sebastián se redime no mediante el sacrificio de su propia individualidad dentro de una colectividad indiferenciada, sino armonizando sus propias aspiraciones individuales con las necesidades colectivas, y su memoria personal con la memoria colectiva, de un modo análogo a la creencia que la ontogenia recapitula la filogenia.²⁵ Con esto quiero decir que, así como al comienzo Sebastián se desconecta de la naturaleza y de su propia comunidad porque es vendido como fuerza de trabajo, y luego sobrevive un largo periodo de falta de armonía durante su destierro en La Paz hasta que regresa a su pueblo natal a reincorporarse armónicamente a la naturaleza y a su comunidad... así también la nación indígena fue conquistada y vendida como fuerza de trabajo para los españoles, luego pasó por un largo periodo de desarmonización que dura más de cuatro siglos (primero bajo la Colonia y luego bajo repúblicas neocoloniales), y ahora se encuentra al borde de un renacer donde la nación clandestina dará paso a una nación abiertamente indígena, con plena libertad de trazar su propio destino y de celebrar su propia cultura como iguales en humanidad a los criollos y a cualquier otro grupo en Bolivia. Es una plurinación moderna cuya modernidad ya no es liberal sino neobarroca, como el mismo Sebastián: un individuo-colectivo muy complejo que, tras sobrevivir los traumas de la experiencia colonial y neocolonial, es capaz de combinar en forma productiva elementos de lo que Aníbal Quijano denomina como una racionalidad originalmente andina (y cuyos valores principales son la reciprocidad y la solidaridad), con elementos de lo que Quijano llama la razón original de la Ilustración, con su énfasis en la libertad y la democracia.²⁶

25 El científico alemán Ernst Haeckel acuñó la frase “la ontogenia recapitula la filogenia”, popular en el siglo xix. Si bien la idea ha sido científicamente desacreditada, resulta útil para esta lectura de *La nación clandestina*.

26 Aníbal Quijano, “Modernity, Identity, and Utopia”, *Boundary 2* 20, n. 3 (1993): 147.

En un artículo de 1989 titulado “El plano secuencia integral”, Sanjinés explica por qué esa manera de hacer cine, privilegiando planos generales sin cortes, es la más apropiada para representar los valores neobarrocos de la película:

En la cultura andina el predominio de los intereses del grupo, la tradición colectivista, las prácticas solidarias, la visión de conjunto, de integración y participación componen, en sus significantes ideológicos y en su praxis cotidiana, una manera de encarar la realidad, de resolver los problemas de la vida y de la sociedad y los problemas de la propia individualidad, subeditada a lo colectivo [...] Proponer una técnica narrativa adecuada a la cosmovisión del mundo andino nos pareció fundamental [...] Poco a poco, se nos hizo claro que la cámara debía movilizarse sin interrupción y motivada por la dinámica interna de la escena. Solo así se podía lograr su imperceptibilidad y la integración espacial. Al no fragmentar la secuencia en diversos planos se podía transmitir un ordenamiento nuevo, un ordenamiento propio de los pueblos que conciben todo como una continuidad de ellos.²⁷

El plano secuencia integral es efectivamente la manifestación estética de una praxis neobarroca muy alejada de la militancia de Sanjinés en sus películas anteriores, en las cuales el montaje dialéctico subraya la imposibilidad de una resolución negociada a los conflictos sociales narrados. Para ser más exactos, en *La nación clandestina* los bandos opuestos que se enfrentan (Sebastián y los mineros), no se anulan con el triunfo de uno sobre el otro, como habría pasado en las películas anteriores de Sanjinés. Más bien, entablan un diálogo contrapuntual muy productivo, todo dentro de un plano secuencia integral. Este contrapunteo neobarroco entre opuestos que no se cancelan da paso a las dos últimas secuencias, también filmadas como planos secuencia integrales: la primera, la Jacha Tata Danzante; y la segunda, un cortejo fúnebre donde los dos Sebastianes, el muerto y el vivo, son uno mismo, tal y como podríamos decir sobre la concepción neobarroca de la relación entre vida y muerte, cuerpo y espíritu, individuo y colectividad, incluso mestizo y aymara, pues no se trata de relaciones conde-

27 Jorge Sanjinés, “El plano secuencia integral”, *Cine Cubano* 125 (1989): 69-70.

nadas a la confrontación, sino de relaciones en un proceso continuo de mutua construcción dialógica.

Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano

Cualquier discusión del Nuevo Cine Latinoamericano que no considere las propias teorizaciones de sus cineastas estaría incompleta. José Carlos Avellar considera estas teorizaciones como una continuación, por otros medios, de la práctica de hacer cine, “una manera de soñar formas que todavía no existen más allá de pensar experiencias ya vividas; como modo de generar imágenes; de hacer cine; de ver una película no realizada pero ya presentida; de sugerir modelos de dramaturgias cinematográficas de la misma forma en que un guion sugiere un filme”.²⁸ Efectivamente, la transición de la militancia al neobarroco también se da en las teorizaciones de los cineastas, en un arco que va desde los escritos militantes de Glauber Rocha “Eztetyka do Fame” (“Estética del hambre”, 1965) hasta su irracional “Eztetyka do Sonho” (“Estética del sueño”, 1971); del acercamiento analítico de Fernando Birri en “Por un cine nacional, realista, crítico y popular” (1962) a su poético “Por un cine cósmico, delirante y lumpen (Manifiesto para el cosmunismo o comunismo cósmico” (1978); y del marxista “Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario” (1978) de Jorge Sanjinés, a su indigenista “El plano secuencia integral” (1989).

La militancia es, sin duda, lo que más se asocia con el Nuevo Cine Latinoamericano. Tres antologías han ayudado a popularizar esta percepción: *Twenty-Five Years of New Latin American Cinema* (Veinticinco años del Nuevo Cine Latinoamericano, 1983), editado por Michael Chanan para una retrospectiva en Londres; *Hojas de Cine*, una colección de tres volúmenes publicada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la UNAM en México (1988); y dos volúmenes con

28 José Carlos Avellar, *A Ponte Clandestina: O diálogo silencioso entre os cineastas latinoamericanos nos anos 1950 e 60* (São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995), 7.

traducciones al inglés de escritos y manifiestos, *New Latin American Cinema*, editados por Michael Martin en 1997.²⁹ En esas tres antologías se pueden leer los ya citados manifiestos militantes de los años sesenta, pero ninguna incluye los manifiestos neobarrocos de las décadas de 1970 y 1980. No obstante, los citados manifiestos neobarrocos (a los cuales debe sumarse *Poética del cine*, de Raúl Ruiz, 1995) son tan importantes como los anteriores para comprender la evolución del proyecto de nacionalismo cultural del Nuevo Cine Latinoamericano.³⁰

Tomemos por ejemplo a Glauber Rocha. En “Estética del hambre” (1965), discutida en el capítulo anterior en relación con *Dios y el diablo en la tierra del sol*, Rocha cita la famosa secuencia en la cual Manuel asesina al coronel terrateniente, como ejemplo de una violencia justificada porque es a través de esa violencia que Manuel se hace visible a sí mismo y a su opresor. Ya en su próxima película, *Terra em Transe* (*Tierra en trance*; Brasil, 1964), Rocha explora el dilema de Manuel de forma más sutil, mediante la figura de un intelectual que se encuentra, como Manuel, escindido entre dos opciones: seguir su conciencia (encarnada en ambas películas en una mujer mucho más inteligente que el protagonista masculino), o seguir el camino de líderes populistas que lo manipulan para beneficiarse ellos. Esta experiencia fílmica y la nueva realidad política tras el golpe de estado de 1965 informan su “Estética del sueño” (1971), un manifiesto cuyo título es una referencia clara a la diada neobarroca realidad-sueño, y cuyo argumento principal es que el arte revolucionario debe ocuparse de la estética y de la especulación filosófica tanto como se ocupa de la política:

29 Michael Chanan, ed., *Twenty-Five Years of New Latin American Cinema* (London: British Film Institute, 1983); *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 vols., Fundación Mexicana de Cineastas, eds. (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988); y Michael Martin, ed., *New Latin American Cinema*, 2 vols. (Detroit: Wayne State University Press, 1997).

30 Raúl Ruiz, *Poética del cine* [1995], trad. del francés de Waldo Rojas (Santiago: Editorial Sudamericana, 2000).

Una obra de *arte revolucionario* debería actuar no solo de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano hacia su integración cósmica.

La existencia discontinua de este *arte revolucionario* en el tercer mundo se debe fundamentalmente a las represiones del *racionalismo*.

Los sistemas culturales activos, de derecha y de izquierda, están presos en una razón conservadora. [...] La derecha piensa según la razón del orden y del desarrollo [mientras que] las respuestas de la izquierda, al menos en el caso de Brasil, han sido paternalistas en relación con el tema central de los conflictos políticos: las masas pobres.

[...]

La ruptura con los racionalismos colonizadores [tanto de izquierda como de derecha] es la única salida.³¹

Rocha pone estos postulados a prueba en *Der Leone Have Sept Cabeças* (*El león de siete cabezas*; Brasil, 1971), pero es en *A Idade da Terra* (*La edad de la tierra*; Brasil, 1980) donde el desarrollo de un lenguaje neobarroco lleno de símbolos y teatralidad para criticar la racionalidad instrumental, apunta a lo que él llama la integración cósmica de la humanidad. La narrativa de *La edad de la tierra* es difícil de resumir. A nivel conceptual, no obstante, la sinopsis que el propio Rocha ofrece capta el impulso épico y la complejidad alegórica de la que es sin duda su película más experimental:

La película muestra a un Cristo-pescador, el Cristo interpretado por Jece Valadão; un Cristo negro, representado por Antônio Pitanga; muestra el Cristo que es el conquistador portugués, Don Sebastián, interpretado por Tarcísio Meira; y muestra al Cristo-guerrero Ogum de Lampião, interpretado por Geraldo Del Rey. Es decir, los cuatro caballeros del Apocalipsis que resucitan a Cristo en el Tercer Mundo, contando de nuevo el mito a través de los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, cuya

31 Glauber Rocha, "Eztetyka do Sonho", en *Glauber Rocha: del hambre al sueño*, eds. Eduardo F. Costantini Jr., Ana Goldman y Adrián Cangi (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini/MALBA, 2004), 47. La traducción del portugués al español es mía.

identidad es revelada en la película como si fuera un tercer Testamento. Y la película asume un tono profético, realmente bíblico y religioso.³²

En una secuencia clave, el Cristo Negro comienza un sermón gritando “¡Todo este mar de barro!”, una clara referencia al motivo recurrente en *Dios y el diablo* que el *sertão* se convertirá en mar, solo que ahora el *sertão* y el mar están completamente mezclados en un barro indiferenciado. De repente, y sin cambiar en absoluto el estilo visual de la secuencia, la voz en *off* de Rocha releva la del Cristo Negro en el sermón:

Toda esta ideología de amor se concentraría en el cristianismo, que es una religión venida de los pueblos africanos, asiáticos, europeos, latinoamericanos, de los pueblos totales. Un cristianismo que no se realiza solamente en la Iglesia Católica sino también en todas las religiones que encuentran la figura de Cristo en sus símbolos más profundos, más recónditos, más eternos, más subterráneos, más perdidos. Un Cristo que no está muerto, sino que está vivo, derramando amor y creatividad. La búsqueda de la eternidad y la victoria sobre la muerte.

Para Rocha, podríamos decir, el Cristo crucificado es a la racionalidad instrumental lo que los Cristos vivos son a la razón sustantiva, de modo que *La edad de la tierra*, con todos sus Cristos vivos y muertos, representa a Brasil como un microcosmos de una comunidad global donde la razón sustantiva está a punto de declarar la victoria sobre la razón instrumental, una idea que la película plantea a través de los Cristos vivos que están a punto de desplazar al Cristo crucificado.

La transición en Birri de la militancia al neobarroco es parecida a la de Rocha. La temprana militancia de Birri se ve muy claramente en “Cine y subdesarrollo” (1962), donde escribe: “Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente... Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar

32 Glauber Rocha, cubierta para *A Idade da Terra* (1980; São Paulo, Brasil: Versátil Home Video, 2008), DVD.

realistamente [*sic*], filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo”.³³ He aquí una lista de los tropos más recurrentes en los manifiestos de la fase militante-hombre nuevo, nuevo cine, nueva historia, urgencia, realismo, perspectiva popular, pensamiento crítico y subdesarrollo. Todos estos tropos están presentes en *Tire dié* (Argentina, 1958/1960), pero quince años más tarde la práctica de Birri había cambiado dramáticamente. Tras un descomunal esfuerzo que duró diez años, Birri presentó *Org* (Italia, 1979) (fig. 8.5). En un minucioso estudio de la película, Hermann Herlinghaus señala que:



Figura 8.5. Fragmentación barroca en *Org* (Fernando Birri, Italia, 1979).

Mientras un largometraje de ficción promedio posee entre 600 y 800 secuencias montadas, el número de empalmes en el negativo de *Org* se suma a 26.625, logrado en 8.340 horas de trabajo de tres mujeres. En la banda sonora (un año de composición), con 616 bandas de pre-

33 Fernando Birri, “Cine y subdesarrollo”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 1, 17 y 22.

mezcla y 429 de mezcla, se han sintetizado una duración original de 102 horas de conversación, ruidos, música, incluyendo 500 efectos de repertorio. La clasificación de color, desde el punto de vista cuantitativo, con sus 6.524 cambios de luces, es un trabajo equivalente al de 10 películas (promedio habitual 700 cambios de luces por película). Se registran 257.368 fotogramas y una cantidad de material virgen usado de 419.922 metros de cinta cinematográfica de 33 tipos diferentes; datos que son atípicos, digamos, dentro de cualquier catálogo de producción.

Se visualiza como en el caleidoscopio una multitud de más de 300 protagonistas hipotéticos. Entre ellos se encuentran Salvador Allende, Johann Sebastián Bach, Roland Barthes, Juan Bautista Degollado, Los Beatles, Jorge Luis Borges [...]

El procedimiento estético que permite presentar tal pluralidad es el principio del montaje-collage que, en sus raíces, se remonta al fotomontaje dadaísta [...] El espectador se siente involucrado en un conjunto abierto de signos que Fernando Birri —mostrándose precursor también en este sentido— lleva al extremo de un método videoclip indigerible por su barroquísimo caos audiovisual.³⁴

Este exceso de significantes ubica la película claramente dentro de la fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. *Org*, dice Birri,

es un nombre inventado (cuya raíz etimológica está en la palabra orgasmo), y es un filme que dedico al Che Guevara, a Méliès, el cineasta de *Viaje a la luna*, y a Wilhelm Reich, el autor de la revolución sexual. Porque creo que son tres figuras emblemáticas que quedan del final de los años 60, cuando el hombre llega a la Luna, en 1969, y antes, en 1967, cuando se produce el asesinato del Che, y cuando la situación política explota, en 1968, en el Mayo Francés, en el proyecto de un nuevo mundo que se transforma. La película trata de todo eso, y es también un manifiesto por un cine cósmico, delirante y lumpen. Es una película absolutamente demencial. Pero que traduce las Utopías (positivas) y Distopías (negativas) de ese momento de demencia única. En cierto modo es una

34 Hermann Herlinghaus, “La película *Org* (1969/1978) de Fernando Birri”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 73 (2011): 121-22.

película que participa de las tensiones de *A Idade da Terra*, de Glauber. Son dos filmes hermanos.³⁵

La celebración anarquista del exceso de significantes en *Org*, hecha explícita por el epígrafe de William Blake (“El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría”), encaja con el carácter simbólico de los protagonistas tal y como lo describe la sinopsis oficial:

Estamos en el futuro algunos años después de la explosión del Gran Hongo Atómico. El negro Grr ayuda al amigo blanco Zohommm a conquistar a la amada Shuick. Tiempo después... Zohommm celoso interroga sobre [la relación entre Shuick y Grr] a... la Sibila Cibernética. Obtiene como respuesta una confirmación de sus sospechas y desesperado se corta la cabeza. [Grr], al encontrarle muerto, se mata también... decapitándose. Shuick los descubre. Desesperada, está por tirarse a un precipicio cuando la Sibila la detiene y le concede devolver la vida a los dos amigos. Shuick hará resucitar a los dos, pero por equivocación (¿o no?) pega a cada uno la cabeza del otro. Nace una disputa entre [los dos] para decidir con quién irá ahora [Shuick].³⁶

Al crear una ficción desbordante de significantes que han sido vaciados de su referencialidad (por ejemplo, los nombres sinsentido de los protagonistas y la incorporación de segmentos de documentales que no tienen relación con la narrativa principal), *Org* ofrece una perspectiva inédita sobre el mundo extra-fílmico, ya no ligado a las racionalizaciones de la derecha o de la izquierda, sino como un mundo al revés (un tema barroco) en el cual la guerra es normal, la paz es imposible, el sexo es una herramienta de poder, y el horizonte

35 Fernando Birri, “Fernando Birri: un constructor de utopías [entrevista con Mariluce Moura]”, *Pesquisa* 127 (2006), s. p., <<http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2006/09/01/fernando-birri/>>. Para un análisis sobre cómo la teoría del orgón de Wilhelm Reich informa *Org*, véase Paul A. Schroeder Rodríguez, “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 73 (2011): 27.

36 Fernando Birri, *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano* (Madrid: Cátedra/FilMOTECA Española, 1996), 335-36.

de posibilidades no se extiende más allá de la superficie de la realidad. El mundo intrafílmico, por otra parte, pone en práctica el llamado de Rocha en “Estética del sueño” por un cine cósmico, en el sentido de ir más allá de lo que es directamente material y racional. No en balde Birri tituló el manifiesto que acompaña a *Org* “Por un cine cósmico, delirante y lumpen (Manifiesto de cosmunismo o comunismo cósmico)”. El texto, escrito en un estilo neobarroco, es un llamado de clarín para revolucionar el Nuevo Cine Latinoamericano:

[N]o habrá revolución verdadera sin revolución del lenguaje comunismo sensual hedonista erótico vísceras pensantes: cosmunismo fabricación de un poema o de una novela choque artesanía vs. industria comunismo cósmico y mágico por un cine cósmico delirante y lumpen (entre cine y no-cine o más-allá-del-cine: filmunculus) [...] (técnicas de montaje pitagóricas, oraculares y alquímicas) [...] por un cine cósmico delirante y lumpen comunismo sensual hedonista erótica vísceras pensantes” cosmunismo (un *film test* de Rorschach) por lo tanto ideologizar todo pero además sensorializar todo tabula rasa: cine desde cero para experimentar *ORG* (“solo para locos”) fabricación de un poema o de un...³⁷

El manifiesto, por decirlo así, justifica la plétora de imágenes de la película con un lenguaje adecuadamente pletórico de opuestos que no se anulan entre sí (“entre cine y no-cine”, “vísceras pensantes”). Más al grano, Birri teoriza la película como una “tabula rasa: cine desde cero”, un tropo análogo al “espacio fundador” que Severo Sarduy teoriza en su libro *Barroco*:

En el espacio simbólico del barroco [...] encontraríamos la cita textual o la metáfora del espacio fundador, postulado por la Astronomía contemporánea; en la producción actual, la expansión o la estabilidad del universo que supone la Cosmología de hoy, indistinguible de la Astronomía: no podemos ya observar sin que los datos obtenidos nos remitan, por su magnitud, al “origen” del universo.³⁸

37 Ibid., 19-20.

38 Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974), 14.

Org es como ese espacio simbólico del barroco donde el exceso de imágenes contrastantes nos remite no a una utopía futura, sino a la realización de la utopía en el presente, un espacio simbólico que incluye todas nuestras posibilidades de creación sin que una posibilidad tenga que preceder forzosamente a otras, como en la historiografía ortodoxa marxista y su teoría de las etapas. No en balde Sarduy titula el primer capítulo de su libro *Barroco* “0: Cámara de Eco”, con el número cero en lugar del número uno. Y no en balde la imagen central de este primer capítulo número cero es la de una cámara donde “a veces el eco precede a la voz”.³⁹ En cuanto a *Org*, esta idea de un efecto que puede preceder a la causa, sugiere que el proyecto de Birri es nada más y nada menos que la creación de una utopía en el presente, donde el amor, encarnado por la muy liberada Shuick (Lidija Juracik), y la solidaridad (encarnada en la hermandad de los protagonistas Zohomn (Terence Hill) y Grr (Isaac Tweg Obn), son punto de partida y no de llegada de un proyecto radicalmente revolucionario basado en la práctica cotidiana del amor y la solidaridad.

Un tercer caso de un director cuya teoría transita de la militancia al neobarroco es el de Jorge Sanjinés. Todavía en 1977 Sanjinés veía el cine documental y militante como el tipo de cine más apropiado para la lucha antiimperialista: “El cine militante de la actualidad encuentra su más claro origen en los primeros documentales hechos en Bolivia a través del organismo oficial [el Instituto Cinematográfico Boliviano], creado por el gobierno revolucionario en 1952. Como resultado de esta evolución se desarrolla un cine revolucionario que orienta sus obras dentro de la lucha antimperialista”.⁴⁰

Esta función política del cine, mediada por los modos de representación del documental, se ve claramente en *Yawar Mallku* (*Sangre del cóndor*; Bolivia, 1969), y especialmente en la ya mencionada *El coraje del pueblo* (Bolivia, 1971). Con *El enemigo principal* (Bolivia, 1974), Sanjinés comienza a alejarse de su primera etapa documentalista,

39 Ibid., 13.

40 Jorge Sanjinés, “Antecedentes históricos del cine social en Bolivia”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 1, 105-6.

pues no menciona dónde y cuándo está ambientada la acción. Cuatro años más tarde, su manifiesto más conocido, “Problemas de forma y contenido en el cine revolucionario” (1978), asume un punto intermedio entre la militancia y el neobarroco: “La comunicación en el arte revolucionario debe perseguir el desarrollo de la reflexión”.⁴¹ Esta transición de la militancia documentalista a la reflexividad neobarroca culmina, como lo hemos visto, en *La nación clandestina* y el escrito que le acompaña, “El plano secuencia integral”, discutido antes, donde explica por qué esta forma cinematográfica en particular es la que mejor sirve para expresar los valores centrales de la película.

Rocha, Birri y Sanjinés son teóricos excepcionales del Nuevo Cine Latinoamericano porque teorizaron sus prácticas militantes y también sus prácticas neobarrocas. Otros cineastas teorizaron primordialmente sobre la militancia (Julio García Espinosa) o principalmente sobre el neobarroco (Raúl Ruiz), y algunos optaron por teorizar a través de las películas mismas. En *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), por ejemplo, el protagonista sufre transformaciones que son imposibles en la realidad y que impiden formar una perspectiva única sobre su trayectoria narrativa. La película comienza con un parto: Macunaíma, el protagonista, nace ya formado como un adulto negro (Grande Otelo) de entre las piernas de una mujer vieja blanca (Paulo José). En la mitad de la película el protagonista negro se transforma en blanco (también interpretado por Paulo José), y con el cambio de piel cambia también su mala suerte. De esta forma, la trayectoria narrativa desmitifica la leyenda brasileña de la armonía entre tres razas. Paralelamente, el uso excesivo de fórmulas neobarrocas (reveses de fortuna, situaciones alegóricas y anacronismo) subraya la precedencia del rol sobre el personaje en la sociedad brasileña de ese entonces, y se convierte, en el contexto de la dictadura militar en Brasil (1964-1985), en una apropiación subversiva de la *chanchada*, el género predilecto de la dictadura. Al mismo tiempo, hay en *Macunaíma* una apropiación

41 Jorge Sanjinés, “Problemas de forma y de contenido en el cine revolucionario”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 1, 119.

y reevaluación del Modernismo brasileño, no solo porque la película adapta la novela del mismo título de Mario de Andrade (1928), sino porque la orgía antropófaga del clímax (fig. 8.6) y lo que le sigue (la caída del Macunaíma blanco en un consumismo sin sentido), son ejemplos del “canibalismo bajo” que Oswald de Andrade criticó en su “Manifiesto Antropófago” de 1928:

Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La terrena finalidad. Sin embargo, solo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. En la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal se vuelve volitivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia hacinada en los pecados del catecismo —la envidia, la usura, la calumnia,



Figura 8.6. La orgía climática y canibalista en *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969).

el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos.⁴²

Este tipo de recuperación y reinserción de la vanguardia histórica (en este caso el Modernismo brasileño) a la cultura popular (en este caso las *chanchadas*) es una característica distintiva de la fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. Ya lo vimos en la incorporación que hace Paul Leduc del “Manifiesto por un Arte Revolucionario Interdependiente” (1938) a la narrativa de *Frida, naturaleza viva*, y se ve también en *Sur* (Fernando Solanas, Argentina-Francia, 1988), en los muchos paralelos entre el manifiesto “La Escuela del Sur”, del pintor uruguayo Joaquín García Torres (1935), y el Proyecto Sur de la película, una operación clandestina dirigida por uno de los personajes para recalibrar la orientación económica y cultural de Argentina y alejarla del norte metropolitano. Dice el manifiesto de García Torres:

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, *nuestro norte es el Sur*. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, *ba-
jan, no suben*, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está *abajo*. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos.⁴³

Esta referencia intertextual funciona como parte de una estrategia neobarroca de inversión que reposiciona lo marginal como central, negando así las teleologías eurocéntricas, en particular la de la nación euro-

42 Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago” [1928], trad. Héctor Olea, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, comp. Aracy Amaral (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), 149.

43 Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo* (Buenos Aires: Poseidón, 1944), 213.

pea liberal como el mejor modelo cultural y social de progreso. Por esta razón, Solanas frecuentemente muestra al protagonista y a sus amigos reflejados en espejos y cubiertos en una neblina azulosa, como si con ello señalara al espectador que el discurso del progreso de la dictadura militar de la década anterior es un juego de espejos que no logra ocultar ni la memoria de los desaparecidos ni la omnipresencia (y por tanto la centralidad) de los sujetos política y socialmente marginalizados (fig. 8.7).

Cuando artistas como Rocha, Birri, Sanjinés, Joaquim Pedro de Andrade, Leduc y Solanas señalan, tanto en sus películas como en sus escritos teóricos, los límites de la izquierda ortodoxa, no lo hacen como lo harían los reaccionarios de derecha. Por el contrario, lo hacen como ciudadanos conscientes de que la crisis de la izquierda en las décadas de 1970 y 1980 debe producir un tránsito hacia una mayor inclusión; y lo hacen también como artistas que vieron en el



Figura 8.7. Un juego de humo y espejos como tropo neobarroco en *Sur* (Fernando Solanas, Argentina-Francia, 1988).

neobarroco una praxis adecuada para representar el nuevo ideal de integración cósmica, cuyos valores fundamentales son la reciprocidad, la solidaridad y la democracia.

Arco del Nuevo Cine Latinoamericano

El Nuevo Cine Latinoamericano comienza con películas que son extremadamente militantes y documentalistas. Pasa luego por un corto periodo de transición a finales de la década de 1960 y comienzos de los setenta, cuando muchos cineastas mezclan modos de representación documental con estrategias neobarrocas. Finalmente, entra en un periodo largo en las décadas de 1970 y 1980 durante el cual arraiga una praxis neobarroca bastante explícita. Lo que conecta a la fase militante con la fase neobarroca no es, por lo tanto, ni una estética unificada ni un escenario político comparable, sino más bien una continuidad en el compromiso firme de los cineastas con un proyecto político revolucionario. En sus comienzos el Nuevo Cine Latinoamericano sirvió a un proyecto militante y populista de liberación nacional que parecía alcanzable y a veces inevitable. Luego, en las décadas 1970 y 1980, sirvió a un proyecto de denuncia y socavamiento del autoritarismo y en algunos casos totalitarismo. El factor cohesionador de estas dos fases del Nuevo Cine Latinoamericano fue la crítica sistemática de las estructuras de poder y las relaciones sociales desiguales mediante formas inventivas y experimentales. A lo largo de todo el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, la búsqueda de los cineastas por un lenguaje estético que pudieran reconocer como propio, fue tan importante como la búsqueda de otras formas de emancipación. El precio que muchos cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano pagaron por esa búsqueda fue llegar a un público mucho más reducido que el cine de estudio. Aun así, fue un precio que muchos pagaron voluntaria y conscientemente, pues consideraban que los géneros comerciales formaban parte del aparato ideológico represivo del capitalismo.

La trayectoria de algunos de los directores más conocidos del Nuevo Cine Latinoamericano —Fernando Birri, Glauber Rocha, Tomás

Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Solanas, Jorge Sanjinés, Carlos Diegues, Humberto Solás, Nelson Pereira dos Santos, y Paul Leduc— sugiere que el Nuevo Cine Latinoamericano fue un movimiento generacional. Cuatro de esos directores empezaron su carrera como neorrealistas, con películas como *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira Dos Santos, Brasil, 1955), *El Mégano* (Julio García Espinosa, Cuba, 1955), *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1960) e *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1960). A comienzos de la década de 1960, llevaron el neorrealismo a sus límites estéticos y políticos en películas como *Barravento* (Glauber Rocha, Brasil, 1962), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963) y *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, Brasil, 1964). Casi de inmediato, adoptaron el tipo de quehacer fílmico abiertamente marxista y documentalista que se asocia usualmente con el Nuevo Cine Latinoamericano: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1963), *Os Fuzis* (*Los fusiles*; Ruy Guerra, Brasil, 1964), el corto *Manuela* (Humberto Solás, Cuba, 1966), *La hora del los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968), *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1969) y *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971). Durante la transición entre militancia y neobarroco, a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, películas como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, Brasil, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) y *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, México, 1972) combinaron modos documentales de representación con elementos auto-reflexivos, fragmentarios, altamente estilizados o poéticos. Finalmente, desde mediados de los setenta y entrados los ochenta, estos directores abandonaron los modos de representación documental a favor de una praxis neobarroca en películas como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, Brasil, 1976), *Org* (Fernando Birri, Italia, 1979), *Como era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1971), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983), *Cecilia* (Humberto Solás, Cuba-España, 1981), *La edad de la tierra* (*A Idade da Terra*; Glauber Rocha, Brasil, 1980), *Sur* (Fernando Solanas, Argentina-Francia, 1988), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989) y la apropiadamente titulada *Barroco* (Paul Leduc, México-España, 1989).

Muchos otros directores, igual de importantes, contribuyeron al desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano sin participar en todas sus fases. Entre los que ayudaron a definir la militancia temprana del movimiento se encuentran Margot Benacerraf, por su visualmente deslumbrante *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959); Marta Rodríguez y Jorge Silva por *Chircales* (Colombia, 1971), un documental que inventó una antropología audiovisual ética; Santiago Álvarez, cuyos noticieros transformaron el género al editar materiales preexistentes en lo que podríamos llamar un hipermontaje sincopado; Miguel Littín, cuyo *El Chacal de Nahueltoro* (Chile, 1969) aboga por la revolución social al señalar los límites y contradicciones del reformismo; Luis Valdez, por *Yo soy Joaquín* (*I am Joaquín*, Estados Unidos, 1972), una adaptación del poema homónimo de Rodolfo “Corky” Gonzales sobre el orgullo chicano; y Felipe Cazals por su uso en *Canoa* (México, 1975) de las convenciones del reportaje de televisión y el realismo social para reconstruir un linchamiento que se nos presenta como un microcosmos de los problemas sociales, políticos y religiosos de México.

En la década de 1970, *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974) y *El otro Francisco* (Sergio Giral, Cuba, 1975) evidencian la transición de la militancia hacia el neobarroco, mediante una ingeniosa combinación de la militancia documentalista y la auto-reflexividad del neobarroco. Por último, a finales de los setenta y a lo largo de los ochenta, el neobarroco florece con el trabajo de directores como Alejandro Jodorowsky, cuya película *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*; Estados Unidos-México, 1973) se ha convertido en un clásico de culto por su lenguaje rico en símbolos y referencias psicodélicas; Arturo Ripstein, quien inventa lo que Daniel Sauvaget llama un barroco social⁴⁴ para parodiar los clichés del cine clásico mexicano y de los melodramas televisivos con películas como *El lugar sin límites* (México, 1978), *El imperio de la fortuna* (México, 1986) y *Principio y fin* (México, 1993); Diego Rísquez y su trilogía *Bolívar, Sinfonía*

44 Daniel Sauvaget, “Arturo Ripstein: un barroco social”, en *Los grandes directores de cine*, eds. Jean A. Gili et al. (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008), 305-6.

Tropikal (Venezuela, 1979), *Orinoko* (Venezuela, 1984) y *Amerika, Terra Incognita* (Venezuela, 1988), donde se alegoriza la historia de América Latina a través de un lenguaje altamente simbólico y una riquísima paleta de colores;⁴⁵ María Luisa Bemberg, quien echa mano de la estética neobarroca en *Yó, la peor de todas* (Argentina, 1990) para trazar analogías entre el barroco oficial y represivo de la colonia en el siglo XVII, y el fascismo de la reciente dictadura militar argentina (fig. 8.8);⁴⁶ Luis Valdez, cuya película *Zoot Suit* (Estados Unidos, 1982) vincula los excesos barrocos del vestuario del protagonista y su estilizada actuación con su inconformidad rebelde frente a los discursos



Figura 8.8. *Tableau vivant* del *San Jerónimo* de Caravaggio (1605-6) y *Magdalena la arrepentida* de Georges de la Tour (1635) como intertextos en *Yó, la peor de todas* (María Luisa Bemberg, Argentina, 1990).

45 Véase Isabel Arredondo, “Un cine para ‘visceras pensantes’: *Bolívar, Sinfonía Tropical* de Diego Rísquez”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, n. 73 (2011): 149-72.

46 Monika Kaup, “Antidictatorship Neobaroque Cinema: Raúl Ruiz’s *Mémoire des apparences* and María Luisa Bemberg’s *Yó, la peor de todas*”, en *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film* (Richmond: University of Virginia Press, 2012), 183-242.

dominantes de asimilación cultural y eficiencia económica burguesa; y Raúl Ruiz, cuyas películas tempranas en Chile y luego en el exilio en Francia han sido casi todas neobarrocas.⁴⁷ Estos ejemplos evidencian los muchos pliegues y contornos del Nuevo Cine Latinoamericano, y refutan el lugar común que dice que el Nuevo Cine Latinoamericano se reduce a lo que Fernando Solanas y Octavio Getino llamaron Tercer Cine.⁴⁸

En general se acepta que las películas que he discutido en los dos últimos capítulos son todas parte del “Nuevo Cine Latinoamericano”. Quienes hemos intentado explicar las radicales diferencias temáticas y estéticas entre las primeras y últimas películas del movimiento lo hemos hecho hablando de dos, y a veces hasta tres, fases del Nuevo Cine Latinoamericano. La historiografía del cine brasileño es un buen estudio de caso. El consenso en Brasil es que el Cinema Novo entró en una nueva fase más militante después del golpe militar de 1964. Luego, cuando el gobierno militar se hizo más abiertamente autoritario en 1968, lo que se observa es un desarrollo paralelo de dos modos de hacer cine. Uno fue el cine *udigrudi* (*underground*), que continuó de forma clandestina la tradición militante, y el otro cine fue el más conocido *Tropicalismo*, con temas y estéticas visiblemente neobarrocas. Pues bien, en lugar de entender el *Tropicalismo* como una tercera o inclusive cuarta fase del Cinema Novo, resulta más productivo entenderlo desde una perspectiva más amplia, como la manifestación brasileña de la fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. Es decir, la fase neobarroca del NCLA tiene manifestaciones específicas que responden a contextos nacionales y subnacionales, pero independientemente del país, los filmes neobarrocos comparten entre sí un mismo proyecto: elaborar una compleja y radical crítica de las estruc-

47 Ibid.

48 Este lugar común fue popularizado por Teshome Gabriel en *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982), e irónicamente reproducido en Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (London: BFI Publishing, 1989), a pesar de que los editores afirman haber querido desmentir la supuesta homogeneidad del tercer mundo y sus cines.

turas de poder existentes. En el proceso, la fase neobarroca expandió el estrecho horizonte político y estético de la fase militante, de modo tal que incluso cuando opta por géneros convencionales, sus fórmulas son adaptadas para denunciar el artificio de las relaciones sociales desiguales, y no para presentarlas como naturales o deseables.

En Argentina, por ejemplo, el éxito comercial del melodrama social *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y de la película de ciencia-ficción *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986) se debe en parte a que adoptan convenciones genéricas para llegar a un público más amplio, una estrategia del cine contemporáneo. Sin embargo, ambas son películas del Nuevo Cine Latinoamericano por la transformación neobarroca que hacen de esos géneros. En *La historia oficial*, el nombre de la protagonista, Alicia (Norma Aleandro), más el tema musical *En el país de nomeacuerdo*, una canción infantil de María Elena Walsh, son claves para entender la Argentina de la película como una pesadilla barroca del mundo al revés en la tradición de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Por su parte, en *Hombre mirando al sudeste*, un psiquiatra (Lorenzo Quinteros), ante la afirmación del protagonista Rantes (Hugo Soto) de ser una imagen holográfica del espacio sideral, recuerda haber leído algo parecido en algún libro. Cuando al fin encuentra el libro, *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940), lee en voz alta sobre un holograma capaz de reproducir “los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, [todos] perfectamente sincronizados”. En estos dos casos, entonces, un tropo barroco, el de los mundos paralelos o al revés, sirve para sugerir formas alternativas de ser y socializar.

Incluso en Cuba, donde el Estado tuvo un rol importante en la institucionalización de la versión militante del Nuevo Cine Latinoamericano, se ve un cambio similar en los años setenta y ochenta: de una posición militante y nacionalista, y de una estética documentalista y hasta de agitprop (por ejemplo los documentales de Santiago Álvarez de los años sesenta); se pasa a películas neobarrocas como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976), *Son o no son* (Julio García Espinosa, 1977), *Maluala* (Sergio Giral, 1979), *Cecilia* (Humberto Solás, Cuba-España, 1981), *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) y *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991).

A diferencia de muchas películas cubanas de los años sesenta, en estas últimas películas abundan las puestas en escena claustrofóbicas y los personajes atrapados, como para denunciar o parodiar las formas de pensamiento y comportamiento que impiden recuperar el proyecto de la Revolución de crear una sociedad con relaciones sociales horizontales.

Independientemente del país, entonces, el cambio en el Nuevo Cine Latinoamericano de una praxis militante a una praxis neobarroca responde a una realidad compartida: en un contexto caracterizado por el control estatal de la representación de verdades que le convienen al Estado como si fueran estables, universales y eternas, muchos cineastas latinoamericanos encontraron en el neobarroco una praxis adecuada para cuestionar esas supuestas verdades y subrayar la naturaleza construida (y por lo tanto maleable) de todas las estructuras socioeconómicas y sus más preciados valores culturales.

PARTE V

EL CINE CONTEMPORÁNEO

CAPÍTULO 9

Colapso y renacimiento de una industria

La reestructuración neoliberal

En 1985, Fernando Birri recibió en Cuba la primera Orden Félix Valera por méritos intelectuales. “El Nuevo Cine Latinoamericano”, dijo Birri a una audiencia de directores de toda la región, “es hoy una realidad, pero hace veinticinco años era una utopía”. Entonces los retó con una pregunta: “¿Cuál es la nueva utopía?”¹ Los cimientos del NCLA, que se habían venido definiendo en el curso de los veinticinco años anteriores por un marxismo compartido y una marcada preferencia por modos experimentales de representación, se derrumbaban ante la crisis del socialismo en Cuba —ya tangible en 1985 pero mucho más visible con la implosión de la Unión Soviética y el consiguiente Periodo Especial— y por otro tipo de crisis, también económica, en

1 Fernando Birri, *Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996), 25.

el resto de América Latina, asociada en este caso a medidas económicas neoliberales impulsadas por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial, y diseñadas en beneficio de los bancos que habían prestado cantidades insólitas de dinero a las dictaduras de los años setenta. Las medidas desencadenaron la llamada década perdida (de los ochenta), un periodo de contracción económica y de creciente desigualdad social durante el cual los gobiernos latinoamericanos recortaron de forma sistemática programas sociales y culturales, incluyendo la inversión directa y los incentivos para el sector fílmico. La crisis en el sector culminó en 1990 cuando los gobiernos de México y Argentina anunciaron recortes draconianos a sus compañías de cine IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) e INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales); mientras que Brasil, el mayor productor de toda la región, fue más allá con el desmantelamiento de Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes).

Dado el rol clave de estas compañías estatales en la producción de cine en las décadas anteriores, no sorprende que la producción haya colapsado. Brasil pasó de setenta y cuatro películas hechas en 1989 a menos de diez durante la primera mitad de la década de 1990. En Argentina, la producción pasó de un promedio de veintitrés películas por año durante la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989), a un promedio de once películas por año durante la primera mitad de los años noventa.² Incluso en Cuba cayó la producción, de un promedio de seis películas por año durante la década de 1980 a un promedio de tres durante la de 1990, una baja del 50% que se explica por el fin de subsidios al ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas) tras el anuncio de la recién fundada Federación Rusa (1992-presente), que no continuaría subsidiando al Estado cubano. Es en este contexto que Néstor García Canclini lanzó la pregunta en un artículo suyo de

2 Fuentes: Luisela Alvaray, "National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema", *Cinema Journal* 47, n. 3 (2008): 48-65; Tamara Falicov, *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film* (New York: Wallflower Press, 2007); y Carolina Rocha, "Contemporary Argentine Cinema During Neoliberalism", *Hispania* 92, n. 4 (2009): 841-51.

1993, “¿Habrá cine latinoamericano en el año 2000?”³ En su respuesta, Canclini no se limitó a dar cifras, sino que resumió la sensación, generalizada en ese entonces, de que en el nuevo orden postsoviético y neoliberal, donde los productos culturales se veían cada vez más como simples bienes de consumo, y donde las películas latinoamericanas eran cada vez más coproducciones transatlánticas, la poética radical del NCLA y su búsqueda de autonomía cultural se habían convertido en reliquias del pasado.

En retrospectiva, el éxito comercial sin precedentes de un melodrama convencional —*Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, México, 1992)— marcó un punto de inflexión, al menos en términos de cifras (fig. 9.1), y las inversiones públicas y privadas en el sector comenzaron a reanudarse: poco a poco al principio, pero mucho más rápidamente a medida en que avanzaba la década. Este crecimiento puede atribuirse a la confluencia de varios factores, entre ellos la reactivación de algunos incentivos del Estado, como por ejemplo la Ley Audiovisual de



Figura 9.1. La añoranza por un pasado liberal, representada en esta imagen por medio de una fotografía en tono ocre del esposo muerto de Mamá Elena (Regina Torné) en traje militar, en *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, México, 1992).

3 Néstor García Canclini, “¿Habrá cine latinoamericano en el año 2000?” *La Jornada Semanal*, 21 de febrero de 1993, 27-33.

1993 en Brasil (que reducía impuestos) o la Ley #24377 de 1995 en Argentina (que otorgaba subvenciones públicas); nuevas tecnologías digitales de bajo costo desde finales de los noventa; y la revitalización del circuito internacional con iniciativas de producción como las del Instituto Sundance (1981), Canal Plus de Francia (1984), el fondo Hubert Bals del Festival de Cine de Róterdam (1988), Ibermedia (1997) y Cine en Construcción (2002), una iniciativa conjunta del Festival de Cine de San Sebastián y el Festival de Cine de América Latina en Toulouse, Francia.⁴

En términos de producción y distribución, el cine latinoamericano se encontraba ante un panorama muy diferente al de las décadas de 1960 y 1970, e incluso a la de 1980, sin mencionar el hecho de que los directores del NCLA siempre habían visto su trabajo como parte de un proyecto de nacionalismo cultural. Ahora, las nuevas estructuras de financiamiento favorecían películas transnacionales cuyo elenco, ambientación, narrativas y estética ayudaran a vender un producto a audiencias internacionales, y ayudaran a satisfacer los diversos intereses políticos y económicos de las partes coproductoras. En este sentido, el cine latinoamericano de la década de 1990 fue radicalmente diferente de lo que Birri tenía en mente cuando llamó por un “nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano” en 1985.⁵

Como consecuencia de este giro radical, muchos críticos de cine empezaron a referirse al conjunto de películas latinoamericanas a partir de mediados de los noventa, como un “nuevo cine” brasileño, mexicano y argentino respectivamente.⁶ Y aunque es cierto que en

4 Véase Luisela Alvaray, *ibíd.*; y Tamara Falicov, “Programa Ibermedia: Co-Production and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space”, *Spectator* 27, n. 2 (2007): 21-30.

5 Fernando Birri, *Fernando Birri: el alquimista poético-político: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996).

6 Véase, por ejemplo, Lúcia Nagib, ed., *The New Brazilian Cinema* (New York/London: I. B. Tauris & Co., 2003); Carlos Bolado, “New Mexican Cinema: A Marketing Idea” [entrevista a Carlos Bolado con Richard K. Curry, José Miguel Muñiz, y Mikel Angel Zárate], *Cine y... Revista de Estudios Interdisciplinarios sobre el Cine en Español/Journal of Interdisciplinary Studies on Film in Spanish* 1, n.

Brasil ha arraigado el término “cine de la retomada” y no el de un “cinema novo”, la práctica generalizada de usar el adjetivo “nuevo” para referirse al cine más contemporáneo confunde en lugar de esclarecer la relación del cine contemporáneo con el NCLA. Es decir, el uso del adjetivo “nuevo” para describir el cine que surge de las ruinas del NCLA es problemático porque sugiere una continuidad con el Nuevo Cine Latinoamericano cuando gran parte de la evidencia señala lo contrario; y porque, al sugerir una continuidad en lugar de una ruptura, se perpetúa cierto tipo de amnesia histórica que sirve muy bien para mercadear las películas, pero no para mejorar nuestra comprensión de la compleja historia del cine latinoamericano de las últimas décadas.

Una manera más productiva de pensar las diferencias entre el NCLA y el cine más reciente sería preguntar en contra de qué se posicionan estos dos cines, el NCLA y el más reciente. En el caso del Nuevo Cine Latinoamericano, el consenso es que en sus comienzos actuó en contra de las fórmulas narrativas y audiovisuales del cine corporativista de estudio, a través de una praxis que era claramente épica, espectacular y revolucionaria. El cine más reciente, por contraste, se posicionó en sus comienzos, no tanto en contra de las películas militantes del NCLA, sino de las neobarrocas, consideradas una pobre inversión de capital cultural y financiero porque no llegaban al gran público. Esta falta de interés en un cine neobarroco, de parte tanto del público como de inversionistas, es el trasfondo para el legendario llamado que hizo Birri por un “nuevo, nuevo, nuevo cine latinoamericano” en 1985, y ayuda a contextualizar un importante debate que se dio dos años más tarde. Pat Auferhilde, quien estuvo presente, lo describe así:

El seminario del Festival de La Habana en 1987, que celebraba el vigésimo aniversario del Festival de Cine de Viña de Mar de 1967, suscitó una reflexión sobre la incertidumbre en los derroteros del cine latinoameri-

1 (2008): 98-119; Horacio Bernardes, Diego Lerer y Sergio Wolf, eds., *El nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires: Tatanka-Fipresci, 2002).

cano. Viña del Mar 1967 había marcado la auto-conciencia de un movimiento internacional de cine que generó uno de los corpus fílmicos más destacados de todo el mundo, con figuras internacionalmente conocidas como Fernando Birri, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás. [...] El debate de 1987 formuló abiertamente la pregunta sobre la historicidad y el legado del movimiento. El Nuevo Cine Latinoamericano, ¿había logrado sus objetivos? ¿Seguía vigente?⁷

Muchos de los cineastas presentes respondieron a esa pregunta con un rotundo “sí”, seguido de un llamado para revitalizar el movimiento. Pero un joven colombiano, estudiante de la Escuela de los Tres Continentes recién inaugurada en las afueras de La Habana, articuló la fisura emergente entre la vieja guardia, que dominaba el debate, y una generación más joven que estaba a punto de tomar las riendas y redefinir la dirección del cine latinoamericano, al decir: “no entiendo para nada esta conversación sobre el legado del Nuevo Cine Latinoamericano. Yo no he visto la mayoría de esas películas; no son mi modelo. Mi trabajo consiste en cómo hacer algo que llegue a la gente de hoy día”.⁸

En la conferencia, Paul Leduc también hizo un llamado por nuevas maneras de hacer cine. En una intervención que tituló, con provocadora ironía, “El Nuevo Cine Latinoamericano y la reconversión industrial (una tesis reaccionaria)”, Leduc primero esbozó la falta de financiación por parte del Estado, los estudios y los inversionistas independientes. Sobre los fondos del Estado, Leduc denunció que “[e]ntre la deuda externa como realidad implacable y la deuda externa como pretexto para desembarazarse de la ayuda ‘[n]o prioritaria’ a las cinematografías [n]acionales, nuestros gobiernos se han desentendido del asunto, siguiendo los lineamientos del Fondo Monetario Internacional y de la Motion Picture Association [of America]”. Sobre los

7 Patricia Auferhilde, “New Latin American Cinema Reconsidered”, en *The Daily Planet: A Critic on the Capitalist Culture Beat* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 243-44.

8 Citado en *ibíd.*, 245.

fondos de estudios privados, lamentó que los Estudios Churubusco hubiesen sido rentados por dos años para el rodaje de *Dune* (*Dunas*; David Lynch, Estados Unidos, 1984) y que lo acababan de rentar a Walt Disney por dos años más, logrando así que el S. T. P. C. (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) se convirtiera en “un [s]indicato fundamentalmente mantenido con dólares norteamericanos” y que sus trabajadores, ante la falta de opciones, vivieran “de maquilar cine para Hollywood a costos más bajos”. Por último, señaló que la financiación de productores independientes no existía, porque “con solo meter el dinero a los bancos o convertirlo en dólares o llevarlo a EU, [los productores independientes] aseguran ganancias firmes que el cine jamás les puede asegurar”.⁹ Esta extrema situación llevó al cineasta a concluir que

El cine, el que siempre hemos conocido, es un dinosaurio en proceso de extinción; pero las lagartijas y las salamandras que sobrevivieron la catástrofe están comenzando a aparecer. Tenemos que ver cómo lo hicieron... Necesitamos solidaridad y acción colectiva... Tenemos que rescatar de Viña del Mar el principio de la organización, y por supuesto tenemos que utilizar, como ya lo estamos haciendo, el VHS, JVC, NTSC y TBC, los satélites, las computadoras y el cable...

El cine de dinosaurios está muerto.

¡Que viva el cine de las lagartijas!

¡Que viva el cine de las salamandras!¹⁰

Esta arenga de Leduc se podría leer como una burla en contra de sus asediados colegas, aquellas figuras fundadoras y comprometidas del Nuevo Cine Latinoamericano que muchos consideraban como una generación de gigantes en vías de extinción. Pero una lectura más atenta del texto sugiere algo diferente. Si el cine de dinosaurios es,

9 Paul Leduc, “Nuevo cine latinoamericano y reconversión industrial (una tesis reaccionaria)”, en *El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy* (Ciudad de México: UNAM, 1988), 19-21.

10 Paul Leduc, citado en Patricia Aufderheide, “New Latin American Cinema Reconsidered”, 248.

como lo define Leduc, un cine con altos valores de producción que estaba siendo realizado en menor cuantía, dado que había menos financiación para el mismo, el cine de las lagartijas y las salamandras tendría que ser entonces un tipo de cine cualitativamente diferente, producido con tecnologías de bajo costo de forma tal que los cineastas se pudieran ajustar pronto y de modo estratégico a circunstancias siempre cambiantes. Quizás el ejemplo más importante de este cine de bajo costo es el movimiento de video indígena que ha florecido en toda América Latina desde la década de 1980.¹¹ Sin embargo, a pesar de la importancia de este movimiento, el cine de ficción con altos valores de producción sigue siendo un dinosaurio que se resiste a desaparecer.

Un cine melorrealista

De hecho, desde la implosión de la Unión Soviética en 1991, y en un contexto definido por la rápida aceleración de la globalización capitalista, una nueva generación de cineastas ha logrado reinsertar al cine latinoamericano en el mercado global del cine mediante la reactivación de algunas de las convenciones que el Nuevo Cine Latinoamericano rechazó por principio (entre ellas el uso de géneros tradicionales como el melodrama o los *road movies* y el uso de técnicas de identificación), y redirigiendo el énfasis que el NCLA ponía en lo épico y espectacular hacia un énfasis en la micropolítica del día a día.

Jorge Ruffinelli fue el primero en documentar este giro, en un ensayo publicado en 2001 en la revista cubana *Nuevo Cine Latinoamericano*: “Una de las transformaciones más importantes del cine de los 90 respecto al Nuevo Cine Latinoamericano de los 60 es el redescu-

11 Véase Beatriz Bermúdez Rothe, *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe: catálogo de cine y video* (Caracas: Biblioteca Nacional, 1995); y Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2009). En Internet, consúltense Native Networks (<<http://nativenetworks.si.edu>>) y la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (<<http://clacpi.org>>).

brimiento del personaje individual y la dimensión individual de la experiencia... La reinserción del individuo en su historia tiene relación estricta con la disolución de aquellas grandes utopías colectivas [de los 60] y el reencuentro del sentido en lo pequeño, en lo cotidiano, en la microhistoria.¹²

Ni épico, ni espectacular, ni revolucionario, sino más bien mesurado en lo estético y reformista en lo político, el cine más innovador de América Latina en los últimos veinte años incorpora en forma estratégica una multiplicidad de prácticas cinematográficas para subrayar lo que Ruffinelli llama microhistoria y Damián Fernández llama, en otro contexto, realismo afectivo: “la política de las emociones y sus razones” que se manifiesta en las “relaciones informales de la vida cotidiana”.¹³ A nivel estético, se trata de un cine que recicla estilos cinematográficos previos en configuraciones múltiples que difieren de los despliegues históricos de esos estilos, pero aun así guardan relación con ellos gracias a una tradición que data del cine mudo pero que realmente floreció bajo el mecenazgo de los Estados corporativistas durante la década de 1940, es decir, la tradición de hacer películas como cultura mercadeable.

Por estas razones, gran parte del cine contemporáneo podría llamarse “melorrealista”: ‘melo’ porque capta la marcada preferencia por narrativas que se centran en los afectos y las emociones, pero sin el exceso de emoción que se asocia con gran parte del melodrama clásico; y ‘realista’ porque apunta a la prevalencia de un estilo visual realista construido mediante actuaciones naturales, edición continua, rodajes en lugares reales, y el uso comedido de sonido no-diegético. Es decir, el cine melorrealista no llama explícitamente la atención sobre su propia construcción cinematográfica, como lo hace con frecuencia el NCLA, sino que muy conscientemente utiliza estructuras narrativas fluidas y estilos homogéneos, respondiendo así al deseo de los espectadores contemporáneos de dejarse llevar por historias cargadas de

12 Jorge Ruffinelli, “El nuevo nuevo cine latinoamericano”, *Nuevo Cine Latinoamericano* [La Habana] 2 (2001): 36-37.

13 Damián J. Fernández, *Cuba and the Politics of Passion* (Austin: University of Texas Press, 2000), 149.

emociones y ambientadas en lugares reales. Por último, mientras que las narrativas y las formas estéticas del NCLA subrayan una marcada preferencia por perspectivas analíticas derivadas del *grand récit* de la historia, el cine melorrealista opta por situaciones y formas estéticas decididamente reducidas, a tono con un giro reciente y profundo en la historiografía y en otras formas de narración hacia *petites histoires* críticas.¹⁴ Este cine melorrealista parece haberse desarrollado en dos fases: una caracterizada por la nostalgia en la década de 1990, y una segunda fase que surge en el nuevo siglo, caracterizada por la inmediatez, en el sentido de proyectar una aprehensión intuitiva y afectiva de un presente complejo y lleno de matices. El resto de este capítulo se centra en la primera fase, caracterizada por la nostalgia, y el siguiente capítulo se dedica a la segunda y mucho más productiva fase, caracterizada por el suspenso.

El mercadeo de la nostalgia

El éxito comercial sin precedentes de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, México, 1992) y *Central do Brasil* (Estación Central; Walter Salles, Brasil-Francia, 1998) dejó en claro que era posible hacer un cine rentable basándose en fórmulas internacionales. La principal novedad de estas películas fue combinar lo local (echando mano del realismo costumbrista para representar paisajes sociales) y lo global (mediante el uso de géneros comerciales como el *road movie*, el melo-

14 El giro hacia *petites histoires* es especialmente pronunciado en un número de documentales que, a diferencia del cine de ficción contemporáneo, sí llaman la atención a su proceso de filmación, por ejemplo *La televisión y yo* (Andrés di Tella, Argentina, 2002), *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), *Santiago* (João Moreira Salles, Brasil, 2007) y *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2007). Esta manera de hacer documentales es más cercana a lo que Bill Nichols llama los modos performativo y reflexivo del documental, que a los modos participativo y observacional que prevalecieron en el documental durante el NCLA. Véase Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 172-211. Es como si algunas de las prácticas de la fase neobarroca del NCLA hubieran tardado una generación en llegar al documental.

drama y la comedia), en productos de consumo glociales vinculados a modos glociales de producción, distribución y exhibición. En términos de contenido, estos productos glociales oscilan entre una representación crítica de América Latina, para públicos locales que ya están familiarizados con el contexto local, y una representación turística de América Latina, para que las audiencias globales puedan disfrutar de las películas sin tener que entender los matices de unas historias que de todas formas se mercadean como universales.¹⁵ En términos ideológicos, por otra parte, el éxito comercial de estas películas responde a una ola de nostalgia que arrasó el planeta en los años noventa, tras la caída de la Unión Soviética, como bien lo demuestra el fenómeno global que fue el documental *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, Alemania-Estados Unidos-Inglaterra-Francia-Cuba, 1999) (fig. 9.2).



Figura 9.2. Ry Cooder (maneja) y Joachim Cooder montados en la ola global de la nostalgia por el pasado socialista, en *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, Estados Unidos-Inglaterra-Francia-Cuba, 1999).

15 Para una discusión sociológica de lo glocal, incluyendo las connotaciones ideológicas y epistemológicas del término, véase Roland Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", en *Global Modernities*, eds. Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson (London: Sage Publications, 1995), 25-44.

Al emplear la nostalgia como categoría analítica, tengo en mente no solo el uso que hace Fredric Jameson del término para describir películas cuyas “imágenes bien pulidas” transforman el presente en un “simulacro por medio de un proceso de empaque y cita” (un efecto casi siempre logrado con la ayuda de una iluminación color ocre que evoca un pasado más simple con tecnologías fotográficas más primitivas);¹⁶ sino también películas cuyas imágenes bien pulidas transforman la compleja realidad contemporánea en un simulacro de un pasado liberal, corporativista o socialista, cuando las relaciones humanas eran supuestamente más estables que en el presente neoliberal de la década de 1990. Por ejemplo, películas como *Confesión a Laura* (Jaime Osorio Gómez, Colombia-Cuba-España, 1990), *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-España, 1993) y *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, Colombia-Italia, 1993) usan la nostalgia para rescatar el discurso socialista de la modernidad. Otras producciones usan la nostalgia para rescatar el discurso liberal de la modernidad, por ejemplo *Como agua para chocolate* y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000). Y finalmente, algunas usan la nostalgia para rescatar el discurso corporativista, entre ellas *Danzón* (María Novaro, México-España, 1991) y *Central do Brasil*. Las siguientes discusiones sobre *Fresa y chocolate*, *Amores perros* y *Central do Brasil* servirán para ilustrar este argumento.

Fresa y chocolate (1993)

Fresa y chocolate (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-España, 1993) cuenta la historia de David (Vladimir Cruz), un estudiante universitario inexperto en lo sexual y en lo político, y las relaciones que establece con Diego (Jorge Perugorria), Nancy (Mirtha Ibarra), Miguel (Francisco Gattorno) y Vivian (Marilyn Solaya). La película empieza cuando David está a punto de perder la virginidad

16 Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1990), 118.

con su novia Vivian, una escaladora social. Dada la escasez de vivienda en La Habana, visitan una posada donde la gente paga por hora el privilegio de tener un poco de privacidad. Pero lo privado pronto se hace público. Mientras Vivian va al baño, David se asoma por la ventana y ve una cartelera de los CDR (Comités de Defensa de la Revolución). Luego se asoma por un hueco al cuarto de al lado y ve una mujer haciéndole el amor a un hombre; es decir, el hombre yace postrado en la cama mientras la mujer se mueve rítmicamente sobre él. En esta primera secuencia ya se plantean dos de los temas centrales de la película: por un lado, el hecho de que la vida sexual privada es algo que le concierne al Estado, y por otro, la subversión de la idea de la sexualidad masculina como activa y la femenina como pasiva. Estos dos temas se combinan en la tercera secuencia, cuando Diego trata de seducir a David. Aquí, David se siente amenazado tanto por la sexualidad poco ortodoxa de Diego como por su heterortodoxa actitud política. Diego percibe esto y decide seducirlo por otros medios para que vayan juntos a su apartamento. A pesar de no compartir preferencias sexuales, David y Diego desarrollan una amistad basada en una visión compartida de la Revolución como la continuación del proyecto de soberanía nacional de José Martí. Claramente, la atracción sexual que siente Diego por David es determinante al comienzo de la amistad, pero sin una visión compartida de la Revolución, esa relación habría flaqueado después del primer encuentro.

El trasfondo de la historia de Diego es que ha sufrido la persecución del Estado a los homosexuales. El Primer Congreso de Educación y Cultura (1971) es parte de esa historia de persecución, pues entre sus declaraciones figura una que dice: “Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el *snobismo*, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución”.¹⁷ La

17 Comisión de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido, ed. *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971), 69.

declaración también funcionó como un manifiesto programático al establecer límites muy estrictos sobre la función didáctica y heteronormativa del arte revolucionario: “no es permissible que por medio de la ‘calidad artística’ reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud”.¹⁸

Estos apartados de la declaración son casi ejemplos textuales de lo que Michel Foucault llamó “discurso”, en el sentido de que la implementación de las políticas allí delineadas tuvo el efecto de suprimir modos alternativos de hablar y de pensar. En el caso de *Fresa y chocolate*, estas formas alternativas de hablar y pensar son (1) la homosexualidad como forma válida del deseo (y no una aberración, como dice la declaración), y (2) la separación de los conceptos “Revolución” y “marxismo-leninismo”. En efecto, *Fresa y chocolate* puede entenderse como un intento de corregir esos dos “errores” de la Revolución, señalándolos como desviaciones innecesarias e inauténticas de la verdadera narrativa maestra de la Revolución, que debe en cambio identificarse con la vida y enseñanzas de José Martí.

La película logra esta corrección representando al homosexual como un artista y educador comprometido, y no como asume la Declaración, un “falso intelectual”. Concretamente, la película representa a Diego como un heredero de Martí, como un artista auténtico cuyos altos estándares morales y credenciales revolucionarias son incuestionables. Por su parte, David es un estudiante inteligente, aunque ingenuo, tan adoctrinado en el marxismo-leninismo que cuando Diego confiesa que cree en Dios, David responde “yo soy materialista dialéctico”, como si Marx y el Dios cristiano de Diego tuvieran el mismo estatus ontológico. De cierto modo son comparables, pues tanto Marx como Cristo buscaban emancipar a la humanidad de los grilletes de la esclavitud, y ambos exigieron sacrificios materiales en nombre de esa noble meta. Pero el punto principal de este breve encuentro entre David y Diego es que, en el restringido sistema político y educativo de Cuba, Diego representa una fuente alternativa de conocimiento para David. La película representa esta gnosis alternativa mediante las

18 Ibid., 66.

obras de arte de Germán (Joel Angelino): una estatua de Marx con marcas de una corona de espinas y otra de Cristo con un par de hoces atravesándole el pecho. Las estatuas, tan heterodoxas para cristianos como para marxistas por la mezcla de signos, también tienen una función narrativa, pues cuando Germán las destruye, la incredulidad de Diego ante su destrucción subraya su posición como alguien que no es ni marxista ortodoxo, ni católico ortodoxo, sino heterodoxo respecto a ambas ideologías/religiones (fig. 9.3). Es decir, la secuencia alegoriza la destrucción de la heterodoxia en la cultura cubana. Más adelante, la película deja en claro que lo que deben hacer los cubanos es recuperar esa heterodoxia, como cuando Diego le propone un brindis a David por un “comunismo democrático”. En este caso particular, Diego está discursivamente despojando al marxismo-leninismo de su leninismo, de la idea de que hace falta una tropa de élite dentro del partido que sepa y pueda guiar a las masas, no en forma democrática, sino desde arriba. En forma similar, Diego subvierte la pretensión de la Iglesia Católica de tener un monopolio sobre conocimientos y prácticas religiosas, pues el altar a la Virgen que tiene en su casa, y su ofrenda a



Figura 9.3. Diego (Jorge Perugorria) y Germán (Joel Angelino) discuten la función del arte en *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba, 1993).

los *orishas*, denota una religiosidad sincrética en la cual los creyentes tienen una comunicación directa con sus deidades, en plural.

Con este telón de fondo, las referencias insistentes a artistas heterodoxos —Ernesto Lecuona, José Martí, María Callas, John Donne, Alicia Alonso y, sobre todo, José Lezama Lima— constituyen una imagen pulida del pasado cubano, en particular el pasado heterodoxo e internacionalista de la Revolución en sus comienzos, antes de que el marxismo-leninismo fuera declarada la ideología oficial del Estado.¹⁹ Muchos de estos pensadores y artistas pueden ser reconocidos en las pinturas y artefactos que decoran las paredes del apartamento de Diego. En la superficie, esta sobreabundancia recuerda el *horror vacui* de las iglesias en Puebla, bastante celebradas por Lezama Lima. Como en las iglesias barrocas de Puebla, las imágenes en el apartamento de Diego están organizadas por afinidad visual y no por su contenido. Por ejemplo, las fotos en blanco y negro ocupan un área, los iconos religiosos se disponen en otra y así sucesivamente, de modo que es imposible, e irrelevante, establecer una jerarquía de los valores que representan. Pero esta falta de jerarquías no se traduce en una igualdad radical. Por el contrario, la igualdad es cosmética y superficial, no por los artefactos, sino porque los valores sociales del neobarroco que estos iconos y su disposición representan (la solidaridad, la reciprocidad y la democracia) solo aplican dentro de los confines del apartamento, como Diego acertadamente le recuerda a David cuando David le pide que pretenda que no se conocen si se cruzan en la calle. Inclusive, el radicalismo de Diego es puesto a prueba dentro de su propio apartamento, cuando David añade tres iconos de la Revolución al conjunto de artefactos: un retrato del Che Guevara, una foto de un joven Fidel Castro y una bandera del Movimiento 26 de julio. “¿No forman parte de Cuba?”, pregunta David. El silencio de Diego a la pregunta reve-

19 El 22 de diciembre de 1961, Fidel declaró el carácter marxista-leninista de la Revolución. En 1992, las referencias al marxismo-leninismo fueron eliminadas de la Constitución cubana, y los discursos de Castro a partir de entonces se concentraron en el patriotismo y el antiimperialismo, dos pilares del discurso de Martí. Oscar Quirós, “Critical Mass of Cuban Cinema: Art as the Vanguard of Society”, *Screen* 37, n. 3 (1996): 292.

la su asentimiento, pero solo porque los iconos añadidos pertenecen a la temprana Revolución, cuando la heterodoxia aún reinaba. Para Diego, por lo tanto, la verdadera Revolución, la que él recuerda con nostalgia y quisiera restaurar, es la de principios de la década de 1960, antes de que el monologismo del marxismo-leninismo silenciara la heterodoxia y proscribiera las relaciones sociales alternativas que él cultiva.

Central do Brasil (Estación Central, 1998)

Al igual que *Fresa y chocolate*, *Central do Brasil* (Estación Central; Walter Salles, Brasil-Francia, 1998) añora un pasado más humano, esta vez en un escenario rural lejos de la violencia urbana y de las relaciones impersonales que abundan en Río de Janeiro. La película cuenta la historia de Josué (Vinícius de Oliveira), un niño que busca reunirse con el padre que nunca conoció, y Dora (Fernanda Montenegro), una mujer amargada que desdén a los clientes analfabetos que le pagan por redactar cartas en la estación central de transporte de la ciudad. Después de que un autobús arrolla a la mamá de Josué (Soia Lira), se establece una relación entre el niño huérfano y Dora. Al comienzo reina la desconfianza, pero cuando Dora se da cuenta de que la patrulla de seguridad puede matar al niño, se lo lleva a casa.

Al día siguiente Dora deja a Josué en un supuesto centro de adopción por un poco de dinero, pero de vuelta a casa esa noche, su amiga y vecina Irene (Marília Pêra), quien encarna la conciencia de Dora, le hace ver que ese lugar se dedica al tráfico de órganos. Compungida, Dora regresa al centro para rescatarlo, y comienza el *road trip*, con Dora y Josué marchándose de Río para proteger sus vidas y buscar al padre de Josué en el *sertão*. Después de varias aventuras que incluyen la pérdida del dinero de Dora y su enamoramiento de un camionero, los dos vuelven a estar solos, con hambre y sin dinero, en un pequeño pueblo durante una procesión religiosa. Esa noche pelean. Josué se escapa y termina en una “casa de los milagros” donde los creyentes encienden exvotos y rezan por sus seres queridos. Dora también entra en la casa de los milagros, repleta de gente y objetos,

y al final de una secuencia filmada en forma magistral que subraya la transformación espiritual de Dora, se desmaya sin haber encontrado a Josué. En la siguiente toma ya es de día y Josué la sostiene en sus brazos, en una pose que recuerda *La Pietà* y su mensaje cristiano de redención (fig. 9.4).



Figura 9.4. Un *tableau vivant* de *La Pietà*, iluminado en una nostálgica luz ocre, como ruego corporativista por un Estado más compasivo en *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil-Francia, 1998).

Las referencias religiosas comienzan a multiplicarse. Cuando Josué y Dora finalmente llegan a la casa de los hermanos de Josué, nos enteramos de que Isaías (Matheus Nachtergaele) ama a su padre sin condiciones, mientras que Abraham (Caio Junqueira) lo resiente. La película resume estas posiciones y el lugar de Josué entre ambas, mediante una conmovedora secuencia final en la cual Dora parte sin anunciarlo y Josué se da cuenta cuando ya es demasiado tarde para despedirse de ella. La secuencia empieza con Josué dormido entre sus dos hermanos, simbolizando así la posición corporativista de Josué (y de la película) como una “tercera vía” entre la fe ciega de Isaías y el resentimiento de Abraham, y alegóricamente, entre el resentimiento del liberalismo hacia el Estado y la fe ciega del socialismo en este. La película termina con una convención del realismo socialista: Josué se percata de que ya no podrá ver más a Dora, pero

una foto que le ha quedado como *souvenir* de sus aventuras juntos sirve para reconfortarlo. La toma en sí, con Josué en un plano contrapicado y rodeado de un cielo azul despejado, señala así el futuro brillante que le espera a la nación si mantiene un camino centrista, corporativista.²⁰

Ideológicamente, entonces, la película es mucho más cercana al convencionalismo social de los melodramas que al potencial de transformación social vinculado con el realismo socialista, porque al final se reafirman las relaciones tradicionales de parentesco de Josué por encima de las que surgen de la solidaridad y el respeto mutuo con Dora. En realidad, aunque podríamos preguntarnos si no hubiera sido mejor para Josué regresar a Río de Janeiro con Dora y consolidar la relación que habían desarrollado juntos, la película privilegia la búsqueda nostálgica de Josué de una estructura familiar patriarcal y corporativista, representada a nivel visual por la fotografía de los padres de Josué debajo de la cual Dora deja su carta de despedida. La decisión final de Dora de regresar a Río sola, una decisión basada en la lógica de las relaciones familiares, desvía la atención del conflictivo presente brasileño, hacia un pasado corporativista en el cual se supone que las relaciones sociales eran estables, orgánicas y patriarcales todas a la vez.

Amores perros (2000)

Un primer borrador del guion de *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000) resume en forma clara las innovaciones en el lenguaje audiovisual de la película:

20 Como Lúcia Nagib señala en forma perspicaz, “la carencia de una fuerza opresiva [en *Central do Brasil*] permite que la acción se transfiera de la esfera colectiva a la individual”, con el resultado que los males de la sociedad “no son investigados, puesto que el conflicto de clase, así como una clase gobernante, que existe en hipótesis, permanece fuera del espacio fílmico”. Lúcia Nagib, *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia* (London: I. B. Tauris, 2007), 41.

El film se estructurará en torno a tres historias conectadas vagamente por un accidente de auto; usará la cámara al estilo documental, el rollo filmico será revelado con retención de plata para crear un contraste y textura en el color más fuerte; las peleas de perros no se harán explícitas y los perros se manejarán con mucho cuidado; el elenco será en su mayoría desconocido; y la banda sonora será contundente.²¹

La importancia de *Amores perros* para esta discusión, sin embargo, no reside ni en su magistral intercalado de hilos narrativos conectados vagamente (que ya apunta a los dramas de intrigas de la década siguiente), ni tampoco en su estética de la violencia (que tiene poco que ver con los llamados de Glauber Rocha a un desenmascaramiento de la violencia sistémica del capitalismo y más con la mercantilización capitalista de la violencia). Más bien, su relevancia como ejemplo de una película que usa la nostalgia para celebrar el discurso (neo)liberal de la modernidad, se encuentra en las historias mismas. Las tres historias son todas melodramas, con la inherente preferencia de ese género por narrativas que castigan a quienes amenazan las relaciones sociales convencionales, y premian a quienes reafirman el *statu quo ante* tras haberse desviado temporalmente del mismo. Una primera historia se centra en Octavio (Gael García Bernal), un joven de clase media-baja que le propone a su cuñada Susana (Vanessa Bauche), víctima de abuso doméstico, huir con el dinero que él ha ganado en las peleas de perros. Sin embargo, el día de la fuga, Susana le roba el dinero y se queda con el esposo que la maltrata. Una segunda historia se centra en Daniel (Álvaro Guerrero), un ejecutivo de negocios, y Valeria (Goya Toledo), su amante y supermodelo. Ambos viven el mejor momento de sus carreras. Poco después de mudarse a un moderno apartamento, Valeria sufre un accidente en el cual pierde una pierna y con ello su carrera. Pero en el momento más difícil de su vida, cuando Valeria más lo necesita, Daniel decide regresar con su esposa y a su matrimonio tradicional, como lo sugiere el enorme crucifijo que cuelga sobre la cama matrimonial. Estas dos primeras historias

21 Citado en Paul Julian Smith, *Amores perros* (London: BFI, 2003), 11.

celebran por lo tanto la santidad del matrimonio, incluso si está lleno de violencia, como en el caso de Susana, o si carece de amor como es el caso del de Daniel. Por último, la tercera historia se centra en El Chivo (Emilio Echevarría), un intelectual de clase media que renunció a su trabajo como profesor universitario para unirse a las guerrillas urbanas de México en los años setenta. En su historia, como en las otras dos, la película propone un regreso nostálgico al individualismo liberal y a las estructuras familiares convencionales, en el caso de El Chivo por medio de una secuencia donde entra en el apartamento de su hija sin su permiso. Mientras que repasa una colección de fotos del álbum familiar, ahora con nostalgia poder haber sido el padre que nunca fue por haberse entregado a las luchas revolucionarias (fig. 9.5). Enmarcada como una historia de redención individual, la narrativa fílmica de El Chivo equipara la actividad revolucionaria de los años setenta (y por extensión, las actividades de movimientos contemporáneos como el EZLN) a un caso de paternidad irresponsable



Figura 9.5. El Chivo (Emilio Echevarría) superpone una foto suya de carné a la de su hija y esposa para reincorporarse de modo simbólico a la familia/nación liberal en *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000).

y de criminalidad mercenaria. Es un gesto que, en la tradición de películas como *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, México, 1919), apacigua los temores y ansiedades de las clases medias criollas de perder sus privilegios de raza y de clase, pues reduce los muy complejos males sociales de México a trayectorias narrativas de crimen y redención de personajes blancos de clase media y media-alta.

CAPÍTULO 10

El cine latinoamericano en el siglo XXI

Historias de suspenso para tiempos precarios

El colapso financiero de Argentina en 2001 (el famoso “corralito”) y el subsecuente debilitamiento del Consenso de Washington en América Latina invalidó el impulso nostálgico de la década de 1990 y acentuó una sensación de precariedad social y económica en la mayoría de los países de la región. Quizás esa sea la razón por la cual las películas latinoamericanas más innovadoras del siglo XXI han venido privilegiando el suspenso.

El suspenso es una estrategia narrativa y audiovisual que se presta muy bien para explorar la precariedad política, económica y social del momento histórico presente. Así ocurre en las siete películas que analizo en este capítulo, como también en un amplio número de películas de las últimas dos décadas que aunque no discuto, evidencian en la gran creatividad y sofisticación del cine latinoamericano contemporáneo: *Ratas, ratones, rateros* (Sebastián Cordero, Ecuador, 1999), *Bolivia* (Adrián Caetano, Argentina-Holanda, 2001), *25 Watts*

(Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay-Holanda, 2001), *Historias mínimas* (Carlos Sorín, Argentina-España, 2002), *Japón* (Carlos Reygadas, México-Holanda-Alemania, 2002), *Ônibus 174* (*Bus 174*; José Padilha y Felipe Lacerda, Brasil, 2002), *Cidade de Deus* (*Ciudad de Dios*; Fernando Meirelles, Brasil-Francia, 2002), *Carádiru* (Héctor Babenco, Brasil-Argentina, 2003), *Suite Habana* (Fernando Pérez, Cuba-España 2003), *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay-Argentina-Alemania-España, 2004), *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, Colombia-España, 2004), *Los muertos* (Lisandro Alonso, Argentina-Francia-Holanda-Suiza, 2004), *El violín* (Francisco Vargas, México, 2005), *XXY* (Lucía Puenzo, Argentina, 2007), *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, Paraguay-Alemania-Dinamarca-Argentina-Francia-España, 2008), *Alamar* (Pedro González-Rubio, México, 2009), *Gigante* (Adrián Biniez, Uruguay-Alemania-Holanda, 2009), *O Som ao Redor* (*Sonidos del barrio*; Kleber Mendonça Filho, Brasil-Holanda, 2012), *Después de Lucía* (Michel Franco, México, 2012), *La jaula de oro* (Diego Quemada Díez, México-España-Guatemala, 2013), *Pelo malo* (Mariana Rondón, Venezuela-Perú-Argentina-Alemania, 2013), *Güeros* (Alonso Ruiz Palacios, México, 2014), *El abrazo de la serpiente* (Colombia-Venezuela-Argentina, 2015), *Que Horas Ela Volta?* (*Una segunda madre*; Anna Muylaert, Brasil, 2015), *Una mujer fantástica* (Sebastián Liel, Chile-Alemania-España-Estados Unidos, 2017) y *Cocote* (Nelson Carlo de los Santos Arias, República Dominicana-Argentina-Alemania, 2017). En su conjunto, estas películas dan amplia evidencia del alejamiento del *pathos* que predominó en los melodramas sociales y narrativas nostálgicas de los años noventa, hacia la emoción contenida y la falta de certeza que caracterizan el suspenso.

¿Qué podría significar este giro de la nostalgia al suspenso? Noël Carroll sostiene que, en las películas de suspenso, la moralidad se define en forma funcional por las circunstancias inmediatas.¹ Esto querría decir que en las películas de suspenso lo ético no corresponde

1 Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 112.

a las categorías kantianas del bien y del mal, sino que la misma acción puede ser buena, mala o incluso una combinación de lo uno y de lo otro, dependiendo de las circunstancias. La preferencia por el suspenso en el cine latinoamericano de las primeras dos décadas del siglo XXI es, por lo tanto, consistente con el reformismo pragmático que ha venido prevaleciendo en la economía política de la región, una economía política que habla de un presente contingente y precario, más que de una utopía futura, como en el cine militante del NCLA, o de un pasado edulcorado, como en el cine nostálgico de los años noventa.²

Carroll también sostiene que en las películas de suspenso de Hollywood, “se le da al público, con frecuencia en forma agresiva, la exigencia de decidirse por una de las alternativas, llevando su sensibilidad moral a elegir uno de los posibles resultados”.³ En Hollywood, esos resultados son “moralmente correctos pero improbables... o moralmente incorrectos... pero probables”.⁴ En las películas latinoamericanas de ficción que discuto en este capítulo, por el contrario, se nos dan como opciones válidas ambas alternativas éticas, como si ambas fueran simultáneamente morales e inmorales, probables e improbables, pero por razones diferentes. Es entonces cuando el espectador tiene que decidir no cuál es moralmente correcta versus moralmente incorrecta, sino hasta qué punto cada una es moral e inmoral y las razones de ello. Dada esta preferencia de los matices por sobre la certeza, no sorprende que ninguna de las narrativas centrales de la modernidad —ni el liberalismo, ni el socialismo, ni el corporativismo— domine en el cine latinoamericano contemporáneo. Por el contrario, las películas más innovadoras de las últimas dos décadas (2000-2019),

2 Por ‘reformismo pragmático’ quiero decir: en contraste con el radicalismo de los años sesenta y setenta, y en contraste también con el proceso de acelerada radicalización que estamos viendo en el presente inmediato, como lo evidencian el colapso del estado de derecho en Venezuela, el auge del fascismo en Brasil, y las protestas masivas en toda la región.

3 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 259.

4 *Ibid.*, 260.

comparten con la fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano no la estética, pero sí la valorización de una razón sustantiva, por medio de narrativas que miran de reojo esos momentos privilegiados en los que la reciprocidad, la solidaridad y algunas veces incluso el amor, cruzan las fronteras de género, raza, clase, nacionalidad, sexualidad y etnicidad.

El reformismo pragmático que prevaleció en la región desde principios de siglo hasta hace muy poco explica la adopción de políticas audiovisuales moderadamente intervencionistas, por ejemplo la duplicación del presupuesto de IMCINE en 2004; la creación en 2006 de la Villa del Cine, un enorme estudio de televisión y cine propiedad del Estado venezolano; e iniciativas regionales para integrar la distribución y exhibición, tales como el Mercado de Cine de Mercosur (2005) y el Mercado de Cine Iberoamericano (2006).

Al mismo tiempo, se han venido invirtiendo grandes cantidades de capital privado. El grupo Globo de Brasil, el más grande conglomerado de medios en América Latina, inauguró Globo Films en 1997, mientras que en años más recientes fondos de capital privado como D Street Media Group, con sede en Nueva York y Berlín; Costa Films, radicado en Buenos Aires, y Dynamo en Colombia se han convertido en agentes importantes, con inversiones de 10 a 50 millones de dólares cada uno. Como lo explica Dexter Davis, ejecutivo principal de D Street Media, la meta es, “hacer historias latinoamericanas y comercialmente viables para el mundo, no solo para el mercado de Estados Unidos”.⁵ Mucho más grandes son los conglomerados transnacionales como Sony, Twentieth Century Fox y Warner Brothers, todas ellas coproductoras de lo que en la industria llaman “producciones en idioma local”.⁶ El resultado de la combinación de nuevas políticas de estado, nuevas fuentes de capital y nuevas tecnologías di-

5 Anna Marie de la Fuente, “Latin Biz Thrives as Local Pic Funds Mature”, *Variety*, 7-13 de febrero de 2011, A4.

6 Courtney Brannon Donoghue, “Sony and Local-Language Productions: Conglomerate Hollywood’s Strategy of Flexible Localization for the Global Film Market”, *Cinema Journal* 53, n. 4 (2014): 3-27.

gital de bajo costo ha sido una explosión en la cantidad de películas de ficción producidas, a números mucho más altos que los alcanzados por los estudios de cine en la “época dorada” de la década de 1940 (fig. 10.1).⁷

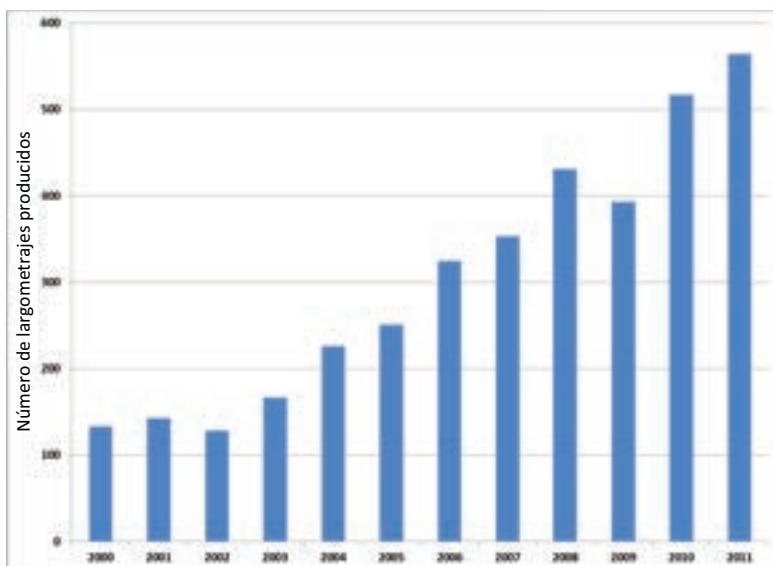


Figura 10.1. Número de largometrajes producidos en América Latina, 2000-2011.

Y tu mamá también (2001)

En lo que se refiere a modos de representación, el cine del siglo XXI sigue siendo ampliamente melorrealista (véase el capítulo anterior para una explicación de este término). Pero en cuanto a contenido, el cine

7 “Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry: An Analysis of the 2012 UIS International Survey of Feature Film Statistics”, UNESCO Institute of Statistics, agosto 2013, <<http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf>>, 29.

en el siglo XXI ha abandonado la nostalgia de los años noventa para asumir en su lugar una perspectiva más crítica del presente inmediato. La película que mejor marca este giro es *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, México-España, 2001), un *road movie* sobre las aventuras de Tenoch Iturbide (Diego Luna) y Julio Zapata (Gael García Bernal), el verano antes de ingresar a la universidad. Aburridos y en busca de aventuras, Julio y Tenoch invitan a Luisa Cortés (Maribel Verdú), la esposa española del primo de Tenoch, a un viaje por carretera hasta las prístinas playas de Oaxaca. El viaje resulta ser tanto físico como psicológico, pues entre más se acercan a su destino, más notorias se hacen las diferencias de clase social y la atracción sexual entre todos. La atracción termina con un *ménage à trois* durante el cual Julio y Tenoch se besan, corte, y se despiertan desnudos en la misma cama. En el desenlace, Laura ha muerto y los dos amigos deciden conversar pues “sentarse a tomar un café resultó menos incómodo que las excusas para evitarlo”.

Y tu mamá también utiliza de modo consciente y con vistas al mercado global, códigos y temas de la cultura juvenil internacional, como por ejemplo la estética de los videos musicales y la incorporación de sexo y drogas a la narrativa. A pesar de ello, la película no reproduce la ideología neoliberal de consumo típicamente asociada con la cultura juvenil de comienzos del siglo XXI. En cambio, denuncia con sagacidad el auge del neoliberalismo en México por medio de un *voice-over* (en voz de Daniel Giménez-Cacho) que nos va informando sobre las historias locales y los conflictos de clase que siempre acechan bajo la superficie, como cuando cuenta al espectador cómo el padre de Tenoch (Emilio Echevarría) logró escalar y hacerse rico por medio de un esquema de corrupción facilitado por la entrada de México al TLC (Tratado de Libre Comercio); o cuando nos cuenta que la nana indígena de Tenoch nació en un pueblito por el cual pasan durante el viaje, sin que Tenoch diga nada al respecto. Al final, y a diferencia de lo que pasa en *Central do Brasil* (*Estación Central*; Walter Salles, Brasil-Francia, 1998), el conflicto de clase sí permea el espacio fílmico, como en la secuencia final donde Julio, de clase media-baja, termina pagando la cuenta por Tenoch, de clase media-alta. Esta secuencia abre el filme a una lectura alegórica, en la cual la atracción homosocial

y homosexual entre Julio y Tenoch representa el acercamiento ideológico del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la plataforma neoliberal del Partido Acción Nacional (PAN) a lo largo de toda la década de 1990; y en la cual su separación al final de la película, con Julio pagando la cuenta, representa la consolidación del PAN en el poder en las elecciones del año 2000 como consecuencia lógica de ese acercamiento.

Para quienes están familiarizados con la historia de México, lo irónico de la alegoría no pasa desapercibido, pues Zapata (una referencia al revolucionario Emiliano Zapata) es un nombre irónico para alguien como Julio, proveniente de una clase media despolitizada que aspira a ser parte de la élite del país, mientras que Tenoch (una referencia al líder azteca que trajo a los mexicas al valle de México) es un nombre irónico para alguien que pertenece a la élite eurocéntrica (el narrador en *off* explica con humor que el padre lo bautizó como Tenoch “contagiado por un nacionalismo inusitado”, queriendo decir que buscaba ascender en la jerarquía del gobierno). El gesto se extiende al nombre de Luisa Cortés, por el conquistador español Hernán Cortés, una opción irónica para un personaje femenino que puede dialogar con todo tipo de gente, libre de prejuicios de clase, género, sexualidad, raza y nacionalidad. En realidad, la alegorización irónica se extiende a casi todos los personajes, cuyos nombres se leen como un quién es quién de la historia oficial mexicana: Morelos, Huerta, Madero, Montes de Oca, Carranza.

Esta discrepancia entre significantes y significados se complementa visualmente por medio de un trabajo de profundidad de campo en el cual la parte enfocada, ocupada por los principales personajes de la película, contrasta con un telón de fondo donde a menudo hay gente de la clase obrera desplazada por el giro neoliberal del país, e ignorada tanto por el PRI como por el PAN (fig. 10.2). La composición dialéctica entre los diferentes fondos facilita una crítica sofisticada y contundente de la distancia entre un discurso oficial que celebra la entrada de México a la modernidad neoliberal y la realidad brutal de unas relaciones sociales marcadas por desigualdades enormes de clase, género y raza.



Figura 10.2. La profundidad de campo en *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, México-España 2001) llama la atención a las desigualdades sociales en México.

El ascenso de la mujer directora

Una novedad importantísima del cine contemporáneo ha sido el ascenso de mujeres directoras a un lugar de prominencia. Antes de la década de 1980, eran pocas las mujeres directoras notables y su presencia en los diferentes cines nacionales se limitaba a casos excepcionales. Durante el periodo silente, por ejemplo, sabemos de Mimí Derma (codirectora con Enrique Rosas de *La tigresa* —México, 1917—); durante el cine de estudio, de Carmen Santos (*Inconfidência Mineira*; Brasil, 1948) y Matilde Landeta (*La negra Angustias*; México, 1950); durante la década de 1950, podemos mencionar a Margot Benacerraf, y durante la fase militante del NCLA, a Marta Rodríguez (Colombia) y a Sara Gómez (Cuba). Luego, de repente, la década de 1980 presencié lo que Paulo Antonio Paranaguá llama “la feminización de la profesión”, algo que iba de la mano con profundos cambios en el estatus social de las mujeres y que, en el caso específico del cine, se

debía también a la proliferación de escuelas de cine que surgieron a partir de los años sesenta: CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de México-UNAM, 1963, recién convertida en Escuela dentro de la misma UNAM), CERC (Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina, 1965), ECA (Escola de Comunicações e Artes en la Universidad de São Paulo, 1968), el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes en Mérida, Venezuela (1969), la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba (1986), y la FUC (Fundación Universidad del Cine en Argentina, 1991).⁸ Estas escuelas han potenciado el surgimiento de dos generaciones de directoras profesionales. La primera está relacionada con el NCLA e incluye a la chilena Valeria Sarmiento (*El hombre cuando es hombre*; Costa Rica, 1982); las brasileñas Vera de Figueiredo (*Femenino Plural*; Brasil, 1976), Ana Carolina (*Mar de Rosas*; Brasil, 1977), Suzana Amaral (*A Hora da Estrela* [*La hora de la estrella*]; Brasil, 1985), Tizuka Yamazaki (*Gaijin, Os Caminhos da Liberdade* [*Gaijin, Los caminos de la libertad*]; Brasil, 1980) y Helena Solberg (*Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, Estados Unidos, 1994); las mexicanas Marcela Fernández Violante (*De todos modos Juan te llamas*; México, 1974), Busi Cortés (*El secreto de Romelia*; México, 1988), María Novaro (*Danzón*; México, 1991) y Dana Rotberg (*Ángel de fuego*; México, 1991); la venezolana Fina Torres (*Oriana*; Venezuela, 1985); y la más famosa de todas, la argentina María Luisa Bemberg (*Camila*; Argentina, 1984 y *Yo, la peor de todas*; Argentina, 1991). A pesar del número y la calidad de estas producciones, el trabajo de esta primera generación fue marginal dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, y la continuidad de su trabajo fue prácticamente imposible para todas, con la excepción de Bemberg.

Hoy día, por el contrario, la segunda generación de directoras mujeres ocupa un lugar central en el resurgimiento cinematográfico de la región: Tata Amaral (*Um Céu de Estrelas* [*Cielo de estrellas*]; Brasil,

8 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 247-50.

1997); Marisa Sistach (*Perfume de violetas*; México, 2001); Albertina Carri (*Los rubios*; Argentina, 2003); Verónica Chen (*Agua*; Argentina, 2006); Lucía Puenzo (*XXY*; Argentina, 2007); Paz Encina (*Hamacas paraguayas*; Paraguay-Alemania-Dinamarca-Argentina-Francia-España, 2008); Claudia Llosa (*La teta asustada*; Perú-España, 2009); Mariana Rondón (*Pelo malo*; Venezuela-Perú-Argentina-Alemania, 2013); y la más destacada de todas, Lucrecia Martel.

La trilogía de Salta de Lucrecia Martel (2001-2008)

La trilogía fílmica de Martel sobre la vida en la provincia de Salta, Argentina, explora la transición incompleta del país hacia la democracia desde la perspectiva de mujeres protagonistas fuertes, inteligentes y privilegiadas a nivel social, que no se ciñen a los valores patriarcales dominantes: primero durante la niñez en *La Ciénaga* (2001); luego durante el despertar sexual en *La niña santa* (2004); y luego en la adultez, en *La mujer sin cabeza* (2008).⁹ Lo que hace que Martel destaque de entre sus colegas cineastas no tiene tanto que ver con su crítica a los roles de género tradicionales dentro del patriarcado (algo que todas hacen), sino con la manera en que Martel logra esa crítica mediante un lenguaje innovador que privilegia la narrativa no lineal, el sonido por sobre lo visual, y el suspenso del conflicto por sobre su desarrollo hacia una resolución.

Para explorar más a fondo estas innovaciones, dividiré mi análisis en cuatro partes: una primera parte que resume la trama y la atmósfera de las películas; una segunda parte enfocada en el sofisticado lenguaje audiovisual que Martel desarrolló para contar sus historias; una tercera parte donde desarrollo una lectura feminista de la trilogía, sobre todo en torno a la exploración que hace de la trayectoria narrativa

9 En una encuesta reciente, las tres películas de la trilogía de Martel aparecen entre las diez mejores películas latinoamericanas, y Martel es la única que tiene más de una película en esa lista. "The Ten Best Latin American Films of the Decade", *IFC Center*, Independent Film Channel, <<http://www.ifccenter.com/series/the-ten-best-latin-american-films-of-the-decade>>.

edípica; y una cuarta parte donde utilizo todo lo anterior en apoyo a una interpretación de la trilogía como una alegoría de la historia reciente de Argentina, desde la dictadura militar de los años setenta, a la precaria democracia de los años ochenta, y finalizando con el neoliberalismo peronista bajo Menem. Al final de este análisis multifacético, concluyo que la trilogía es una denuncia de la impunidad generalizada en Argentina y toda América Latina, y de quienes sostienen que esa impunidad es necesaria para la estabilidad social y la reconciliación nacional.

Trama y atmósfera

La Ciénaga es una instantánea de la vida de dos primas y sus correspondientes familias (fig. 10.3). El resumen de Martel capta bien su énfasis en el tono y en la atmósfera por encima de las motivaciones de los personajes y de la acción:

Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. Esas ciénagas son trampas



Figura 10.3. Suspense total cuando Momi (Sofía Bertolotto) no emerge de la piscina en *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001).

mortales para los animales de huella profunda. En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no trata de ciénagas, sino de la ciudad de La Ciénaga y alrededores. A 90 km está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. En esta historia es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque, como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra. Tali es la prima de Mecha. También tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza, y los hijos. Vive en La Ciénaga, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano del demonio.¹⁰

En este infierno, Mecha (Graciela Borges) y su hija Momi (Sofía Bertolotto) se mueven como si recién despertaran de un largo sueño. Ambas parecen ir por el mismo camino de la mamá de Mecha, que un día decidió no levantarse más y murió en cama muchos años después. El hijo mayor de Mecha, José (Juan Cruz Bordeu), es un Edipo freudiano: duerme con la examante de su padre, toma siestas en la cama de su madre, y se ducha con su hermana Verónica (Leonora Balcare). En la familia de Tali (Mercedes Morán) no existen este tipo de relaciones ambiguas, y sin embargo su hijo Luciano (Sebastián Montaga), el más inocente de todos los personajes, termina muriendo en un accidente.

Al cortar inexplicablemente el lazo afectivo más fuerte que los espectadores hemos establecido con un personaje, la película nos sacude y nos reta a echarle una mirada mucho más crítica al resto de los miembros de las familias. En ese ejercicio, solo vale la pena rescatar a Momi porque es la única que percibe lo que pasa más allá de lo que la cámara registra. Momi, por ejemplo, advierte a su madre que va a terminar postrada en cama como su abuela, un destino que *La mujer sin cabeza* explora con más detenimiento. Momi es también la prime-

10 Lucrecia Martel, citada en David Oubiña, *Estudio crítico sobre La Ciénaga* (Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007), 15.

ra en notar que la sirvienta Isabel (Andrea López) está embarazada. Y en la secuencia de cierre, Momi comparte con su hermana Verónica que no vio nada cuando fue a ver la imagen de la Virgen María de la que hablaban en la televisión. La percepción que tiene Momi de las cosas se basa por tanto en lo que le dicen sus propios sentidos, y no en lo que dicen los demás, lo que señala una posible salida al ambiente opresivo y asfixiante del lugar.

La niña santa, la segunda película de la trilogía, sucede casi en su totalidad en un hotel-*spa* venido a menos, durante un congreso de medicina que promete a los asistentes una mezcla de trabajo y descanso. La narrativa se centra en un triángulo amoroso entre el Dr. Jano (Carlos Belloso, uno de los participantes en el congreso), Helena (Mercedes Morán, quien hizo el papel de Tali en *La Ciénaga* y aquí hace de dueña del hotel) y Amalia (María Alche, la hija adolescente de Helena). Como lo sugiere su nombre, el Dr. Jano tiene dos rostros. En la esfera pública, es un médico respetable que se especializa en problemas auditivos. En lo privado, es un acosador sexual. Tanto Helena como Amalia se interesan por él: Helena por el poder que él representa en una sociedad patriarcal, y Amalia, por los avances sexuales que él hace. Al final, Amalia ve como su misión sagrada el ayudarlo, pues como ella insiste, Jano es “un buen hombre”.

La mujer sin cabeza completa la trilogía. A diferencia de las dos primeras películas, con sus múltiples personajes principales, *La mujer sin cabeza* se centra casi exclusivamente en Vero (María Onetto), una mujer de alrededor de cincuenta años, dentista de profesión, que guarda varios paralelos con la Verónica de *La Ciénaga*, entre ellas el nombre compartido, una naturaleza introspectiva, el hecho de que ambas sostienen relaciones ambiguas con hombres físicamente fuertes en la familia, y el hecho de que sus madres toman la decisión en cierto punto de pasar el resto de la vida en la cama.

La expresión *sin cabeza* usualmente hace referencia a un estado mental en que se ha perdido la razón, como cuando uno se enamora. En este caso, no obstante, el título se refiere al sinsentido de las acciones de Vero después de haber atropellado algo o alguien por accidente, no se sabe si un animal o un joven mestizo o ambos. En esta secuencia clave, los espectadores vemos y percibimos lo que sucede desde la

perspectiva de Vero. Experimentamos con ella un golpe inesperado, y nuestra perspectiva se limita a lo que Vero puede ver por el espejo retrovisor del auto mientras suena una canción pop en la radio. En lugar de detenerse y revisar qué fue lo que golpeó, Vero se queda fija en el carro y la cámara con ella, de modo que podemos observarla cuidadosamente y reflexionar sobre sus acciones. Tras varios titubeos, Vero prende el auto y arranca, se detiene una vez está lejos del accidente, inspecciona el auto, y sigue hacia el hospital. El resto de la película se ocupa de cómo su esposo, su hermano y su primo se unen para encubrir la evidencia del atropello (las radiografías del hospital, la abolladura en el auto, el registro de la noche que pasó en el hotel), y sobre cómo la gente se convence a sí misma de la realidad que más le conviene a sus intereses. En ese punto reside la dimensión política de la película (y de la trilogía), pues si podemos convencernos de una realidad, seguramente podemos convencernos de otra. Martel lo explica así:

En *La mujer sin cabeza*, la sola sospecha —nunca confirmada— de que quizás mató a una persona o a un perro, lleva a la protagonista a tomar una serie de decisiones que la marcarán para el resto de su vida. Eso mismo pasa con el lenguaje oral. Yo puedo enunciar algo —que puede ser verdad o no— pero la reacción y emoción que te genera a ti es real. Pasa mucho en las relaciones sentimentales: cuando hay una pelea, uno dice cosas que puede no sentir, pero una vez se han dicho, la otra persona reacciona como si fueran ciertas. La persona que escucha es la que les da poder, de modo que las consecuencias de las palabras se hacen materialmente reales. Mi cine tiene esa dimensión política. Demuestra que uno puede transformar el mundo por medio de la combinación de la voluntad propia y la de otros. Somos autores de la realidad, no es algo que existe. Es algo que hemos construido, y si la hemos construido de tal modo, también podemos hacerlo de otro.¹¹

Las películas de Martel pueden ser pensadas por separado, pero su riqueza se aprecia a plenitud cuando se interpretan como narrativas

11 Lucrecia Martel, entrevista con Haden Guest, *BOMB* 106 (2009): s. p., <<https://bombmagazine.org/articles/lucrecia-martel/>>.

cuyas protagonistas están entrelazadas por conexiones no causales que sin embargo podemos medir, sobre todo en lo que se refiere al deseo femenino dentro del patriarcado. En la mecánica cuántica, el entrelazamiento se refiere al fenómeno por el cual partículas que no están físicamente conectadas pueden de todos modos afectarse unas a otras. La teoría de cuerdas, la mejor explicación hasta la fecha de este fenómeno, explica que esto ocurre porque las partículas son parte de una misma onda, o cuerda. De forma análoga, podríamos decir que las protagonistas femeninas de Martel están entrelazadas: la cuerda que comparten es su condición de mujeres con deseos, inteligencia y privilegios dentro de un contexto patriarcal; y las partículas son eventos y situaciones que reverberan de una película a la otra. Por ejemplo, la cumbia “Amor divino” que suena durante los créditos de cierre de *La Ciénaga* se refiere al amor que Momi siente por Isabel y luego sublima; pero también se refiere a *La niña santa*, cuya protagonista adolescente sublima el amor que siente por el Dr. Jano. De forma similar, dos niñas al comienzo de *La Ciénaga* cantan una canción infantil que anticipa la trama de *La niña santa* e incluso el nombre de uno de sus protagonistas, Doctor Jano:

Doctor Jano, cirujano
Hoy tenemos que operar
En la sala de emergencias
A una chica de su edad
Ella tiene ventiún años
Ud. tiene un año más
Doctor Jano, cirujano
No se vaya a enamorar.

Lenguaje audiovisual atmosférico

A nivel audiovisual, Martel subraya la dialéctica entre el sujeto femenino que desea y la realidad patriarcal hegemónica mediante un contraste entre imágenes de fluidez que se asocian con el deseo femenino, e imágenes de estancamiento asociadas con el patriarcado.

Así, los espacios donde el aire, el sonido y el agua fluyen libremente se vinculan a la expresión sin prejuicios del deseo intersubjetivo; mientras que las imágenes de estancamiento de aire, sonido y agua están vinculadas con la supresión o instrumentalización del deseo. Por ejemplo, en *La Ciénaga* hay una secuencia memorable en la cual Vero le pide a un joven mestizo que la lleve a ella y a Momi a la represa del pueblo. La secuencia contiene el momento de mayor placer narrativo de toda la trilogía, cuando las puertas de la represa se abren y el torrente de agua borra visual y metafóricamente las diferencias étnicas, de clase y de género. Por el contrario, la secuencia de cierre de cada película muestra a su protagonista en un entorno físico y social profundamente estancado. En *La Ciénaga*, el deseo reprimido de Momi se representa en forma visual cuando acompaña a su hermana junto a la piscina de agua sucia y estancada. En *La niña santa*, el deseo sublimado de Amalia se manifiesta con ella flotando en el agua reposada de la piscina del hotel. Y en *La mujer sin cabeza*, la pérdida de sentido ético de Vero y su posterior dependencia de los hombres se representa visualmente en el momento en que ella, tras haber confirmado que toda la evidencia incriminadora ha sido destruida, es custodiada y protegida por su hermano y su primo, pero detrás de las oscuras puertas de vidrio del recibidor del hotel, como si estuviera dentro de una piscina sucia.

Un feminismo sonoro

Los finales abiertos en la trilogía muestran que Martel no está interesada en representar una resolución a la dialéctica entre el deseo femenino y el patriarcado. Por el contrario, Martel hace caso del llamado de Teresa de Lauretis por un cine feminista que explore las contradicciones que son inherentes a la trayectoria narrativa edípica. “La labor más excitante del cine y del feminismo actual”, escribe De Lauretis, “no es anti-narrativa o anti-edípica; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guion y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben

trabajar con y contra Edipo”.¹² Efectivamente, las películas de Martel son abiertamente narrativas y edípicas. Concretamente, exploran el complejo de Edipo freudiano, la narrativa arquetípica del patriarcado, mediante historias que subrayan el contraste entre dos tipos de deseo femenino: el deseo que está sujeto a la trayectoria narrativa del héroe masculino y a su mirada, y el deseo que no lo está.

En *La niña santa*, por ejemplo, Martel desarrolla este contraste entre formas del deseo mediante dos personajes complementarios: Helena, quien se somete voluntariamente a la mirada de deseo de Jano; y Amalia, quien nunca abandona el control de la mirada del deseo. Para Gonzalo Aguilar, los problemas de audición de Helena “hablan de una deficiencia que se compensa con una exuberancia visual: su imagen está atrapada en el espejo, y ahí la vemos cuando la descubre Jano”.¹³ Las tomas de la imagen de Helena atrapada en el espejo, o detrás del vidrio en la cabina para pruebas de sonido, invitan a interpretar su personaje como si estuviera atrapado en la etapa lacaniana del espejo, en el cual la percepción que Helena tiene de sí misma depende de la validación externa por parte de personajes masculinos, sea Jano, o inclusive el chico pequeño que baila con ella frente al espejo en el cuarto. En el campo narrativo, ella constituye lo que De Lauretis califica como un personaje femenino convencional, cuya función narrativa consiste en ayudar al personaje masculino a completar su propio viaje edípico y así lograr el cierre de su narrativa.¹⁴ Por el contrario, Amalia no es ni accesorio de la narrativa edípica de Jano, ni el objeto pasivo de su mirada patriarcal. De hecho, el deseo de Amalia excede claramente los límites patriarcales de comportamiento femenino adecuado, pero Martel ni la recompensa ni la castiga por ello, optando en cambio por dejar las cosas en suspenso, sin el cierre necesario para completar la trayectoria narrativa edípica.

12 Teresa de Lauretis, “El deseo de la narración”, en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, trad. Silvia Iglesias (Madrid: Cátedra, 1992), 249-50.

13 Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 101.

14 Teresa de Lauretis, “Desire in Narrative”, 584.

Claramente la construcción de la mirada es clave en cualquier interpretación de la trilogía, pero de todas las herramientas que Martel utiliza para explorar los recovecos de la narrativa edípica del patriarcado, el sonido es la más importante. A diferencia de las películas de horror, que generan miedo haciendo el peligro explícito, las películas de suspenso generan ansiedad escondiendo los peligros, frecuentemente mediante el uso juicioso del sonido.¹⁵ En la trilogía, el uso más efectivo de ello ocurre a comienzos de *La mujer sin cabeza*, en la secuencia del accidente. En la radio suena “Soley Soley”, una balada pop de la década de 1970. El celular de Vero suena, y justo cuando se inclina para responder, un golpe repentino la sacude a ella (y a nosotros los espectadores). La radio sigue sonando y ahoga todo sonido de afuera. El efecto es que nos concentramos más en lo que ocurre en el interior del carro: Vero mirando a través del espejo lateral, su renuencia a salir del carro, su arreglo de las gafas de sol (como si las gafas pudieran protegerla), el lugar del accidente enmarcado por la ventana trasera del carro, ella apagando el radio y, lo más espeluznante, las huellas en las ventanas laterales como testigos silenciosos de lo recién ocurrido (más adelante abordaremos este asunto en detalle).

Todo lo que vemos, denso en significado, no puede sin embargo explicar el poder evocativo de la secuencia. Para eso hay que considerar el uso del sonido. Por ejemplo, Martel aquí utiliza lo que Chion llama extensión nula, o el encogimiento del universo sónico a los sonidos escuchados por un solo personaje, para transportar a los espectadores al otro lado de la imagen, a una imagen fantasmal de un pasado reprimido.¹⁶ En este caso, la imagen fantasmal generada por la extensión nula nos remite directamente al pasado dictatorial de Argentina, no solo porque la canción en la radio es típica de la música escapista

15 Freud establece una distinción clara entre miedo y ansiedad. La ansiedad, según él, “tiene una cualidad de *indefinición y carencia de objeto*. En un discurso preciso, usamos ‘miedo’ en lugar de ‘ansiedad’ si [el peligro] se fundamenta en un objeto”. Sigmund Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, trad. Alex Strachey (New York: W. W. Norton & Co., 1959), 90-91.

16 Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trad. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994), 123-26.

que el régimen dictatorial favorecía, sino también porque los ecos del golpe del accidente reverberan misteriosamente en nuestra memoria, como las memorias silenciadas de las víctimas de la dictadura que repercuten en Argentina hasta la fecha de hoy.

A lo largo de la trilogía se pueden encontrar ejemplos adicionales de sonidos que remiten a un pasado violento, sobre todo cuando cristaliza una atmósfera ominosa: en *La Ciénaga*, el sonido de las sillas arrastrándose en la secuencia de apertura, o el sonido no identificado que proviene del segundo piso de la casa de Tali; en *La niña santa*, Amalia haciendo sonar los rieles de la piscina para llamar la atención de Jano, o los anuncios en un altoparlante que tratan de localizar a Jano mientras Helena lo espera para que asuma su doble rol en el escenario; y en *La mujer sin cabeza*, el sonido amortiguado a través de las puertas opacas en la secuencia final. En cada uno de estos ejemplos, el sonido, más que anclar la imagen a un referente específico, evoca un otro lado misterioso e impreciso de la imagen. En una entrevista, Martel explica por qué el sonido es tan fundamental para el suspenso y por qué lo considera más importante que lo visual:

El sonido requiere un medio elástico para transmitirse. Se propaga y toca; atraviesa todo lo que en su camino se oponga. Eso somos nosotros en el cine. Los que somos tocados por el sonido, somos los espectadores. Nosotros podemos, si vemos una película de terror, de cualquier cosa que nos impresione, cerrar los ojos y evitar ver el cuchillazo, el disparo, el choque, lo que sea. Pero no tenemos párpados para el oído. [...] Esto solamente para subrayar que el sonido en el cine es lo inevitable. Existe, por supuesto, la posibilidad de que cuando uno está viendo un DVD le baje el sonido por completo y se transforma la película. Para hablar de la situación de una sala de cine, eso no lo podemos evitar. [...] El sonido es siempre una parte en el cine que por algún motivo ha sido descalificado. Quizás porque nuestra sociedad se ha organizado haciendo mucho acento en la percepción visual.¹⁷

17 Lucrecia Martel, "El sonido en la escritura y la puesta en escena", YouTube, 29:49, publicado por Casa de América, 26 de enero de 2011, <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4648&v=mCKHzMzMlZo>.

Para Martel, entonces, la representación visual es más limitada que la representación aural, pues mientras las ondas de luz viajan en caminos directos y no pueden atravesar o dar vuelta a los objetos sólidos, las ondas de sonido sí tienen esa capacidad. En la secuencia del accidente, por ejemplo, oímos dos golpes; no obstante, solo vemos un cuerpo en el camino. Quizás Vero no solo mató al perro que vemos yacer ahí sino también al dueño del animal. La película nunca resuelve este interrogante, pero sí sugiere que para responder esta y otras preguntas, habría que prestar más atención a los sonidos. Y efectivamente, a diferencia de las películas narrativas convencionales, centradas en la visión, las películas de Martel frecuentemente ubican la cámara detrás o cerca de objetos que obstruyen la visión, privilegiando así las perspectivas marginales que se obtienen desde los recovecos y ranuras donde la luz no puede llegar, pero el sonido sí.

A propósito de esta preferencia por lo sonoro, Martel recuerda cómo su abuela usaba diferentes sonidos, tonos y pausas seleccionadas cuidadosamente para contar historias escalofriantes diseñadas para que mantuvieran a los niños callados mientras que los adultos tomaban la siesta:

Mi abuela adoraba contar historias, y era muy buena para hacerlo pues captaba por completo nuestra atención. Las historias que nos contaba eran versiones de historias conocidas —de los Hermanos Grimm y, sobre todo, de Horacio Quiroga [...] Mi abuela nunca nos dijo que esas historias eran de un escritor. Yo siempre pensé que eran cosas que habían pasado en nuestra casa... La historia de Quiroga que siempre nos contaba era “El almohadón de plumas”, sobre una mujer [llamada Amalia] que está enferma y nadie sabe la razón. Se va debilitando, y cuando finalmente muere, el marido ve una manchita de sangre en la almohada y descubre que adentro hay un parásito que le ha estado chupando la sangre. Luego el marido lo mata con un hacha. Yo siempre pensé que eso le había pasado a una amiga de mi abuela.¹⁸

Esta historia de Quiroga comparte con la trilogía de Salta y con la historia de la caperucita roja una serie de coincidencias: una mujer

18 Lucrecia Martel, entrevista con Haden Guest.

convaleciente en cama, un héroe masculino que mata a la criatura amenazadora, el llamativo simbolismo del color rojo. ¿Por qué menciono la caperucita roja? En su libro *The Irresistible Fairy Tale*, Jack Zipes sostiene que “es bien sabido que la caperucita roja en las dos versiones clásicas de Perrault y de los [Hermanos] Grimm no es una heroína. Es más bien una mujer débil. O acepta de modo estúpido ir a donde está el lobo hambriento y en esa medida es cómplice de su propia violación y muerte (Perrault), o necesita que el cazador la rescate de la panza del animal”.¹⁹ Zipes luego analiza una serie de obras de arte creadas por mujeres, donde exploran versiones alternativas de la caperucita roja. Según Zipes, en *Born* (Kiki Smith, 2002) puede que la artista se esté interrogando si las mujeres nacieron con “caperuzas rojas y capas de lobos... [puesto que en la imagen] el cabello del lobo parece irradiarse sobre las caperuzas de la mamá y la hija como sangre o ramas encendidas”.²⁰ De la misma manera, en *Little Dread Riding Hood* (Sharon Singer, 2004, el título es un juego de palabras donde *dread* se refiere a las mechas de los rastafaris y al miedo que puede generar una niña en control de su sexualidad), Sharon Singer representa a “una enérgica joven con el pelo al estilo de los rastafaris, cabalgando sobre un lobo que ha sido amansado y amordazado”.²¹ Parecería ser que Martel participa de este revisionismo feminista, pues representa niñas y adolescentes que no son ni débiles, ni víctimas, ni merecen ser castigadas, y que además no dejan de amar a sus madres o a otras mujeres, como lo requiere la narrativa edípica, incluso cuando participan de los privilegios que el patriarcado y el capitalismo les ofrecen.

En *La niña santa*, en particular, Martel problematiza la conflictiva relación entre el deseo femenino y el patriarcado mediante un insistente regreso al equivalente del encuentro de caperucita con el lobo en el bosque. En tres encuentros diferentes pero similares, un grupo de gente se aglomera para ver a un músico tocar un teremín, un ins-

19 Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* (Princeton: Princeton University Press, 2012): 138.

20 *Ibid.*, 143.

21 *Ibid.*, 147.

trumento musical electrónico que subraya el interés de Martel por la densidad de lo invisible porque el teremín se “toca” sin que las manos físicamente toquen el instrumento. En el primer encuentro, el Dr. Jano se acerca al grupo de espectadores, se instala detrás de Amalia, y la roza por detrás mientras que el teremín interpreta un adagio. En lugar de reaccionar consternada, como se esperaría, Amalia se voltea con curiosidad para ver quién es el acosador. El segundo encuentro de este tipo empieza con el teremín tocando una música que recuerda las películas de ciencia ficción de la década de 1950, como si Martel con ello advirtiera al espectador de un peligro que merodea. Efectivamente, el Dr. Jano sale de un taxi y se acerca a la multitud ya agrupada, dentro de la cual se encuentran Amalia y su amiga Josefina (Julieta Zylbergerg). El encuadre de la siguiente toma se presta para varias interpretaciones, pero parece que Amalia se voltea para mirar al Dr. Jano, quien está acosando a otra mujer, y corte, termina la secuencia. Por último, el tercer encuentro empieza con el teremín interpretando “La Habanera” de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, como para darle pistas al espectador de los paralelos entre Carmen y Amalia como mujeres liberadas, en control total de su sexualidad. La letra de “La Habanera”, de hecho, es una buena descripción de los sentimientos de Amalia en esta coyuntura de la narrativa:

El amor es un pájaro rebelde
que nadie puede domar
y es en vano que lo llamas
[...]
Si no me amas, ¡te amo!
Si te amo, ¡ten cuidado!

Sin saber que Amalia está presente, el Dr. Jano se acerca a la multitud y se para detrás de una joven. Amalia lo ve y se cambia de lugar para quedar frente al Dr. Jano, quien la roza pensando que es la misma joven de antes. La próxima toma capta un perfil de Amalia y Jano a la altura de la cintura: primero Amalia acerca su mano a la de Jano, y luego se voltea para mirar fijamente a Jano, como quien controla la mirada del deseo (fig. 10.4).



Figura 10.4. Amalia (María Alche) controla la mirada del deseo en *La niña santa* (Lucrecia Martel, Argentina, 2004).

Este último encuentro rompe la afianzada tradición que define el deseo sexual por medio de la mirada masculina. También subvierte en forma explícita la narrativa masculina tradicional, representada en la relación de Jano y Helena, al privilegiar en su lugar el deseo de Amalia por Jano, un deseo que no depende de la trayectoria narrativa o los deseos de Jano. Al final, cuando Amalia se da cuenta de que Jano la rechaza (porque no la puede controlar), ella sublima su deseo como un llamado divino: Jano es un buen hombre que ha pecado y debe ser salvado. De ahí el título de la película. Sin embargo, y puesto que a final de cuentas Amalia sacrifica sus propios deseos por el bien de los privilegios masculinos de Jano, ella encarna las contradicciones y las complejidades de la dialéctica entre el deseo femenino y el patriarcado: una loba inocente y poderosa que simultáneamente subvierte y reproduce el patriarcado.

La comparación con un animal cobra relevancia porque señala las conexiones de la trilogía con las fábulas, una forma narrativa corta que, según Annabel Patterson, “habla de las relaciones desiguales de poder e incita a aquellos sin poder a hablar en códigos metafóricos que puedan liberar a quienes cuentan la fábula y a quienes la escuchan. Las fábulas no siempre tienen un final feliz, pero siempre llevan a los lectores y a

los que escuchan a contemplar cómo actuarían si tuvieran que enfrentar una situación similar... Al oyente y al lector de una fábula siempre se le da una opción; la agencia humana, por tanto, siempre se respeta. Las fábulas siempre nos dicen que podemos tomar decisiones”.²² Las fábulas también muestran una preocupación por las decisiones morales y esa similitud nos lleva al personaje más importante de las películas de Martel: nosotros mismos. Consideremos por ejemplo las huellas en la ventana lateral del auto de Vero cuando huye del lugar del accidente en *La mujer sin cabeza*. ¿Son de un humano? ¿Son de un animal? En realidad, son de los dos. En la primera toma de la secuencia, son claramente humanas. Luego, después de una toma muy breve, una tercera toma regresa a encuadrar a Vero de perfil, pero ahora las huellas parecen caninas, no de un humano (fig. 10.5). Estos cambios en la fisiología de las huellas, ¿señalan también a un cambio en la psicología de Vero?

Al privilegiar la ambigüedad (no solo en las huellas en la ventana, sino también en el hecho de que nunca se hace claro si Vero mató solo al perro o también al joven), y al presentar finales abiertos que nos invitan a preguntarnos qué haríamos en una situación similar, Martel



Figura 10.5. La confusión mental de Vero (María Onetto) se sugiere visualmente en la aparición de huellas caninas donde antes se veían huellas humanas (*La mujer sin cabeza*, Lucrecia Martel, Argentina, 2008).

22 Annabel Patterson, resumida en Jack Zipes, *ibíd.*, 13.

implica a sus espectadores en los dilemas morales que sus personajes enfrentan. Como las fábulas, Martel nos confronta con preguntas importantes pero incómodas: ¿cómo responderíamos en situaciones como estas, en las cuales nuestros instintos más básicos nos impulsan en una dirección y nuestro ser ético en otra? ¿Debería, por ejemplo, revocársele al Dr. Jano la licencia para practicar medicina porque es un predador sexual? Si se pregunta de este modo directo, la respuesta inequívoca es que sí. No obstante, mientras estamos viendo la película, Martel nos seduce con ambas opciones: que se haga justicia, y que Jano no sea castigado por el bien de su familia y su carrera (después de todo, Amalia lo ha perdonado). A diferencia de las películas comerciales de suspenso, en las cuales el peligro se hace explícito al final y el espectador no tiene que responder por los deseos antiéticos de los personajes, Martel evita el cierre narrativo como estrategia para conducirnos a examinar nuestros deseos no éticos. En *La niña santa*, por decirlo de otra forma, puede que se acuse o no al Dr. Jano de abuso sexual, pero importa más lo que el espectador quiere que le pase a ese personaje y por qué.

La trilogía de Salta como alegoría de la nación

Si bien la acción en la trilogía de Salta de Martel parece desarrollarse en un tiempo impreciso, como en las fábulas, las máquinas en las películas sugieren un marco histórico aproximado. Los modelos de los teléfonos, los carros y los televisores en *La Ciénaga* sugieren que la acción se da durante la dictadura militar, a finales de la década de 1970. En *La niña santa*, una fotocopidora que se acciona con monedas en una tienda local sugiere que la acción está ambientada durante la presidencia de Raúl Alfonsín, a mediados de los años ochenta. Y en *La mujer sin cabeza*, el uso de teléfonos celulares y los videos caseros a color ubican la acción a finales de los noventa, durante la presidencia de Carlos Menem. Este esbozo de marco temporal permite una lectura complementaria de las protagonistas como metáforas de una sociedad civil argentina en su largo tránsito de ser primero un agente social infantilizado durante la dictadura militar de la década de 1970; a luego

ser el equivalente de una adolescente impetuosa en los primeros años de la frágil democracia en los años ochenta; y finalmente a hacerse cómplice del neoliberalismo populista de Menem en los noventa.

En este sentido, la trilogía es un estudio de la generación de Martel. Nacida en 1966, Martel habría tenido la edad de Momi durante los años de la dictadura en Argentina; la edad de Amalia durante los primeros años de la democracia y, aunque más joven que Vero, sería en todo caso una adulta durante el apogeo del neoliberalismo y el Consenso de Washington en los años noventa. En esta historia multigeneracional, el doble estatus de mujeres fuertes, inteligentes y privilegiadas pero atrapadas en el patriarcado, establece un paralelo con el doble estatus de la sociedad civil argentina, similarmente atrapada por un Estado patriarcal. Para ser más precisos, diríamos que la dialéctica irresuelta de las protagonistas ficcionales, entre el deseo femenino y el patriarcado, es análoga a la dialéctica no resuelta entre el deseo de libertad de la sociedad civil y la contención de esa libertad por parte del Estado patriarcal durante momentos clave de la historia reciente del país.

Por ejemplo, en la medida que Momi representa a una generación que creció bajo la dictadura militar, los últimos diálogos con su hermana Vero, sobre el hecho de que ella no ve la imagen de la Virgen que todos dicen ver en un muro, representa el potencial de una generación de pensar por sí misma, en lugar de aceptar lo que los medios de comunicación y los intereses que los sostienen les hacen pensar y creer. Sin embargo, el potencial de Momi queda estancado. En un momento de crisis personal, cuando debe aceptar la decisión de Isabel, ahora embarazada, de irse de la casa, en esa coyuntura crítica, cuando Momi debió darle a Isabel todo su apoyo moral, su decisión de reproducir el comportamiento racista y clasista de Mecha hacia la vulnerable Isabel indica que su desarrollo sicosexual se ha estancado, como el de todos los demás. Ese estancamiento lo subraya el final de la película, con las dos hermanas al lado de la piscina sucia, como los adultos en la secuencia inicial. *La Ciénaga* termina entonces con Momi atrapada en el equivalente al periodo freudiano de latencia, incapaz de sobrepasar su fijación en Isabel. Es una situación análoga al de la sociedad civil argentina, latente durante los últimos años de

la dictadura y tan incapaz de romper con el régimen como Momi fue incapaz de ayudar a Isabel.

En *La niña santa*, por su parte, el fuerte deseo sexual de Amalia es análogo al fuerte deseo político de libertad de la sociedad argentina cuando la democracia regresó a mediados de los años ochenta. En esta comparación, Jano encarna los privilegios de raza, género y clase social tan protegidos durante la dictadura, mientras que Amalia encarna las aspiraciones más altas de la sociedad civil por la libertad y, según el caso, por la reconciliación. Al final, sin embargo, Amalia flota en la piscina junto a Josefina, quien le dice con hipocresía que siempre la va a proteger cuando en realidad la acaba de traicionar para ella quedar bien parada. Nuestro conocimiento de la duplicidad de Josefina facilita una lectura de esta secuencia de cierre como una imputación de las muchas veces en que la sociedad civil en Argentina ha sido traicionada por quienes dicen cuidar sus intereses, cuando en realidad solo cuidan los suyos propios.

Por último, en la última secuencia de *La mujer sin cabeza*, el espacio encerrado del hotel parece cerrar visualmente la narrativa fílmica, apuntando así a un paralelo con el perdón concedido por Menem en 1989 y 1990 a militares de alto rango por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la Guerra Sucia de la década de 1970. El paralelo funciona porque al igual que Menem, Vero justifica la supresión de cualquier evidencia que amenace los privilegios que ella claramente disfruta. No obstante, el cierre de la narrativa es solo aparente porque las puertas son oscuras pero no opacas, sugiriendo así que no se puede ocultar del todo la evidencia en contra de quienes cometieron crímenes de lesa humanidad durante la Guerra Sucia. Además, el hecho de que las puertas estén hechas de vidrio sugiere que la impunidad siempre puede quebrarse, como pasó en el 2003, cuando el Congreso argentino anuló las llamadas leyes de impunidad de 1986 y 1987, y de nuevo en el 2010 cuando la Corte Suprema argentina declaró inconstitucionales los perdones concedidos por Menem. Para muchos, el proceso que llevó a Argentina a enfrentar el pasado criminal de la dictadura terminó cuando el Jefe de la Junta, el General Jorge Rafael Videla, tras ser sentenciado a cadena perpetua en el año 2010, murió, sin pena ni gloria, en 2013. Sin embargo, lo que *La mujer sin cabeza*

sostiene es que la cultura de la impunidad en Argentina está viva y seguirá estándolo en la medida en que la dialéctica entre el deseo femenino y el patriarcado se incline en favor del patriarcado.

Gracias a la manera ingeniosa en que Martel usa el suspenso (una forma narrativa popular ampliamente reconocible), y gracias a que explora de modo sutil un conflicto vigente a nivel global (el del deseo femenino con el patriarcado), sus películas han ido acumulando nominaciones y premios de los principales festivales en América Latina y el Atlántico Norte. Al mismo tiempo, su trabajo está sintonizado con los ritmos y valores particulares de una clase media argentina de provincia, un mundo cuyo estancamiento económico y bancarrota moral Martel analiza sistemáticamente mediante narrativas en las cuales el deseo de libertad, sea sexual o política, no es algo abstracto sino muy concreto, anclado en un lugar específico con una larga historia de decadencia, autoritarismo e impunidad. La Argentina de provincia, específicamente, sirve de escenario para explorar cómo el deseo de libertad ha sido sucesivamente estancado, sublimado y truncado, tal y como lo sugieren los títulos *La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*. Dicho esto, como en toda buena fábula, la moraleja de la trilogía no se limita a un solo lugar, sino que puede extenderse a otros lugares en América Latina y el resto del mundo donde el patriarcado y la impunidad se siguen justificando como si fueran condiciones necesarias para la estabilidad social y la reconciliación nacional.

La memoria compartida

Las dictaduras latinoamericanas de los años sesenta, setenta y ochenta han generado patrones regionales en lo que respecta la justicia transicional y la recuperación de la memoria histórica. En Brasil, Uruguay y Guatemala, por ejemplo, las leyes de amnistía y el control que mantuvo el ejército explica la limitada aplicación de una justicia transicional y la también limitada reconciliación en estos países. En Argentina, como hemos visto, la transición a la democracia comenzó con una fuerte ruptura con los militares (1983), luego hubo un retroceso con la amnistía promulgada por Menem (1989-1990), y más reciente-

mente (2005) la Corte Suprema de Justicia derogó esta amnistía por ser inconstitucional. En Chile, la transición tiene algunos elementos en común con las de Brasil, Guatemala y Uruguay en tanto las fuerzas militares chilenas mantuvieron un control férreo sobre la justicia transicional, pero a partir del arresto de Pinochet en Londres en el 2000 comenzó una serie de juicios que, como en Argentina, han llegado a procesar a los más altos cargos militares. A pesar de las importantes diferencias entre los países que han tenido juicios y sentencias contra altos cargos militares, y los que no, la reconciliación nacional sigue siendo un objetivo elusivo para todos. ¿Por qué?

Numerosos actores e instituciones cívicas y estatales han intentado responder esta pregunta, desempeñando en el proceso un rol importantísimo en la recuperación de la memoria histórica y en definir los debates nacionales en torno al pasado reciente. En Brasil, un equipo liderado por el cardenal Paulo Evaristo Arns publicó un volumen de más de un millón de páginas titulado *Brasil: Nunca Mais* (1985), con las transcripciones de juicios militares sobre desaparecidos y otras formas de violencia del Estado contra la población civil. En Argentina, el centro de torturas más notorio (ESMA: Escuela Mecánica de la Armada) fue reconvertido a partir del 2008 en el Espacio para la Memoria y Defensa de los Derechos Humanos para albergar organizaciones como el Archivo Nacional de la Memoria, el Centro Cultural Nuestros Hijos y el Museo Sitio de la Memoria, entre otros. Uruguay destaca por la creación de instituciones como el Museo de la Memoria (MUME, 2007) y el Archivo Nacional de la Memoria (2008), dependiente del Archivo General de la Nación. En Chile, el Museo de la Memoria y Derechos Humanos se inauguró el 2010; y en Guatemala, el Centro de Acción Legal para los Derechos Humanos fundó la Casa de la Memoria en 2014. Claramente, lo que ha venido ocurriendo en América Latina en torno a la justicia transicional y en torno a la recuperación de la memoria histórica, es un fenómeno regional, no solo nacional. Y como veremos a través los casos de *La teta asustada* (Claudia Llosa, Perú-España, 2009) y *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, Chile-Francia-Alemania-España, 2010), un estudio de la memoria en el cine más reciente tiene mucho que decirnos sobre estos procesos en la región, ayudándonos inclusive a responder

la pregunta del por qué todavía ningún país latinoamericano ha logrado encarar del todo los miedos y los mitos que aún generan sus traumáticos pasados.

La teta asustada (2009)

La teta asustada es la película peruana más galardonada de todos los tiempos. Al igual que la trilogía de Martel, *La teta asustada* explora el legado del pasado violento de América Latina, pero lo hace desde la perspectiva de una mujer indígena sin los privilegios de raza y clase que tienen las heroínas de Martel. La película comienza narrando, más que representando, la violencia que se experimentó durante la guerra civil en el Perú en los años ochenta, con una secuencia de apertura donde escuchamos, sobre un telón negro, algo que suena como una canción de cuna. A medida que la canción avanza, nos vamos dando cuenta de que no es una canción de cuna, y en el momento en el que la letra está por ponerse más violenta, la pantalla negra da paso a un primerísimo plano de una anciana mujer indígena, quien continúa cantando, calmadamente, en quechua:

A esta mujer que les canta,
esa noche la agarraron, la violaron,
no les dio pena de mi hija no nacida.
No les dio vergüenza.
Esa noche me agarraron, me violaron
con su pene, con su mano.
No les dio pena que mi hija
los viera desde dentro,
y no contentos con eso,
me han hecho tragar
el pene muerto
de mi marido Josefo.
Su pene muerto sazonado con pólvora.
Con ese dolor gritaba: “mejor mátame
y entiérrame con mi Josefo.
No conozco nada de aquí”.

Con este serenamente brutal comienzo, la película llama la atención sobre la violación en su dimensión individual y colectiva: individual porque fue esta mujer y su hija Fausta (Magaly Solier) quienes sufrieron la violación, y colectiva porque la violación fue un arma de guerra utilizada por el Sendero Luminoso y las fuerzas del Estado para aterrorizar a las comunidades indígenas y forzarlas a apoyar su lado del conflicto.

Cuando la madre de Fausta muere, poco después de esta secuencia inicial, Fausta se desmaya, la llevan a un hospital público, y allí el personal médico descubre que ella esconde una papa en su vagina. El doctor trata de convencer a Lúcido (Marino Ballón), tío de Fausta, de la necesidad de sacar el tubérculo porque está infectando la vagina, y luego se exaspera con la explicación de Lúcido de que lo que ocurre es que Fausta sufre de la teta asustada, o la transmisión del sufrimiento de la madre al bebé por medio de la leche materna. Puede que la enfermedad suene como un recurso narrativo ficcional pero en realidad Claudia Llosa leyó de su existencia en el aclamado libro de la antropóloga Kimberly Theidon *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004), donde acuñó el término para “explicar el modo tan fuerte en el que las emociones negativas pueden alterar el cuerpo y cómo una madre puede, sea por medio de la sangre en el útero o por medio de la leche materna, transmitir esta enfermedad a su bebé”.²³

Una vez que regresa a casa, Fausta explica en una canción a su madre muerta que la función de la papa es protegerla de violadores, pues solo algo tan repugnante podrá repelerlos. Más tarde, Fausta, otras mujeres de la familia y su primo travesti se reúnen para preservar el cadáver de la abuela con aceite y bandas como se hace con las momias. Sin embargo, a diferencia de los antiguos incas, que momificaban a sus muertos para el más allá, la tía de Fausta explica que aprendió

23 El libro fue publicado en inglés primero, y luego en español por el Instituto de Estudios Peruanos (Lima, 2004). Esta cita proviene de Kimberly Theidon, “The Milk of Sorrow: A Theory on the Violence of Memory”, *Canadian Woman Studies* 27, n. 1 (2009): 9.

a momificar por razones más prácticas: poder evidenciar la muerte de gente como la abuela, sin papel alguno de haber nacido o haber vivido. Establecidas así las dimensiones étnicas de las violaciones y asesinatos masivos en la historia reciente del país, la película prosigue a enfocarse en la narrativa de cómo Fausta se recupera de su trauma. Su tía le comenta sobre un posible trabajo doméstico en la mansión de una mujer criolla rica, pero Fausta tendría que ir y volver por su cuenta, algo que nunca hace por el miedo a ser violada. Al final Fausta acepta solo porque es la única manera en que podrá pagar por el transporte de la madre a su villa natal en los Andes para darle un sepelio apropiado.

El resto de la película se enfoca en las relaciones que Fausta establece en su nuevo trabajo: con la dueña de la mansión Aída (Susi Sánchez), una aclamada pianista que no encuentra cómo escribir una nueva composición para su concierto anual; y con Noé (Efraín Solís), el jardinero de la mansión que, al igual que Fausta, habla español y quechua. La primera vez que Fausta y Aída se conocen, Aída está taladrando un hueco en la pared de su habitación para colgar un cuadro, y le pide a Fausta que sostenga el taladro eléctrico. Fausta así lo hace, pero cuando ve la foto enmarcada de un hombre en traje militar, siente náuseas y corre a la cocina, donde empieza a cantar una canción en quechua. A Aída le gusta tanto la melodía que más tarde en el baño le pide a Fausta que cante otra vez; y cuando ve que Fausta no puede responder al pedido, le ofrece darle una perla por cada canción, hasta quedarse con el collar de perlas.

Tras pensarlo, Fausta acepta la oferta, y Aída usa las melodías de Fausta como base para su nueva composición de piano. Sin embargo, Aída no cumple su parte del trato. Por el contrario, cuando están de vuelta del concierto y Fausta señala lo bien que fue recibido, Aída interpreta ese comentario como una doble amenaza: por un lado, a su posición de patrona, porque Fausta habló sin que se le pidiera, y por otro, a su reputación como compositora, porque Aída nunca reconoció en público la contribución de Fausta al trabajo musical. Ofendida, Aída manda detener el carro inmediatamente, y ordena a Fausta bajarse ahí mismo, en medio de la ciudad y en plena noche.

La relación de Fausta con Noé es más horizontal, pero se complica por el hecho de que él es un hombre. Después de establecer con dificultad cierta confianza mutua, sostienen una conversación decisiva y simbólicamente rica en la cual Fausta le pregunta por qué cultiva todo tipo de plantas (geranios, camelias, margaritas) excepto papas. Él responde con otra pregunta, sobre los miedos de Fausta a ser violada. Esto le incomoda, pero a la vez impulsa la relación entre ambos hacia una profunda amistad, de modo que tiene sentido que cuando Fausta, a pesar de sus miedos, regresa a la mansión a reclamar las perlas que le debe Aída, es Noé quien la encuentra desmayada en la puerta de entrada, y es también Noé la persona en la que ella confía para llevarla al hospital a que le remuevan la papa. Claramente, el quitarse la papa simboliza que Fausta ha superado un gran obstáculo y, por tanto, está lista para completar su trayectoria narrativa de recuperación. De camino al altiplano, por ejemplo, le pide al conductor que se detenga para poder mostrarle a su madre difunta el Océano Pacífico, en el cual, como lo ha expresado un personaje secundario en otro momento, la gente muerta puede aliviar sus sufrimientos y lavar sus penas. La película termina con una imagen aún más evocadora de la recuperación de Fausta. De regreso en Lima, alguien llama a la puerta de la casa donde Fausta vive con sus parientes. Fausta abre la puerta, no ve a nadie, pero al bajar la mirada se inclina para disfrutar el aroma de las flores blancas de una planta de papas que Noé le ha dejado en el umbral.

Como queda claro con este resumen, la narrativa se centra menos en la violación sistemática de las mujeres indígenas durante la guerra civil, y más en el trauma posterior, sobre todo en cómo el pasado puede ser recordado de forma tal que ayude a las víctimas a recuperarse del trauma, en lugar de revivirlo. El hecho de que la trayectoria de sanación de Fausta se desarrolla paralelamente a su conflicto narrativo con Aída, sugiere que Fausta y Aída encarnan formas distintas de recordar ese pasado traumático, dos tipos de memoria. La memoria asociada con Aída está arraigada en lo que Aníbal Quijano llama lo privado individual, y alineada con los valores del liberalismo. La memoria asociada con Fausta, por otra parte, está arraigada en las prácticas indígenas de lo privado social, un concepto que Quijano utiliza

para referirse al tipo de propiedad comunal que combina lo privado sin ser individual, con lo social sin ser del Estado.²⁴

Por ejemplo, cuando Aída encuentra la muñeca de su niñez enterrada en el jardín, su recuerdo de la historia de esa muñeca le pertenece solo a ella. No es una memoria que comparta con otra gente de su generación, ni siquiera con otras mujeres de su clase social. Es más bien una memoria privado-individual ligada a los privilegios de su clase social, que van desde la impunidad por robos de guante blanco, como cuando Aída se apropia de la melodía de Fausta sin compensarla, hasta los crímenes más atroces de conquista y robo que los antepasados de Aída parecen haber practicado, por los artefactos coloniales y la arquitectura de la mansión, y por el simbolismo de tener sirvientes indígenas y afrodescendientes. En contraste, la memoria de Fausta es como la memoria de Sebastián al final de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989), es decir, es la memoria de un individuo-colectivo que participa de estructuras privado-sociales herederas de los ayllus. Recordemos que la familia extendida de Fausta está estructurada como un ayllu: sus miembros viven en un terreno de tierra claramente demarcado y de proporciones generosas, y cada uno de ellos contribuye a un negocio de bodas que funciona como una cooperativa. La memoria de Fausta es por lo tanto una memoria privado-social, análoga a ese ayllu, pues al igual que las estructuras sociales herederas del ayllu combinan lo privado con lo social, la memoria de Fausta combina recuerdos individuales con recuerdos colectivos.

La distinción entre la memoria privado-individual y la memoria privado-social es análoga a la distinción que hace Maurice Halbwachs, el padre de los estudios sobre memoria, entre historia y memoria colectiva. La historia, según Halbwachs, “da la impresión de que todo... se transforma de un periodo a otro [de modo que] dos periodos sucesivos son como dos árboles que se tocan en las ramas pero sin formar una sola planta porque no están unidos en sus raíces”. La memoria colectiva, por su parte, “es como un hilo hecho de una serie de... fibras

24 Aníbal Quijano, “Modernity, Identity, and Utopia in Latin America”, *Boundary 2* 20, n. 3 (1993): 147-77.

entretejidas a intervalos regulares; o, mejor dicho, como la tela que surge cuando se entretajan esas hebras”.²⁵ Así, cuando Aída desentierre la muñeca en el jardín y comparte su memoria privado-individual con Fausta, están conversando de pie, la una junto a la otra como dos árboles que no forman una sola planta (fig. 10.6). En contraste, cuando la tía de Fausta le explica por qué tuvo que aprender a preservar los cuerpos de los muertos, su explicación es como un hilo de la memoria colectiva: cada hebra es distinta, pero entretejidas forman un patrón sistemático de violación y de muerte. La puesta en escena refuerza esta idea, pues podemos distinguir a los individuos que rodean el cuerpo de la madre de Fausta, pero sus manos y brazos están conectados, cual rizomas o raíces subterráneas, al cuerpo muerto y la memoria viva de la madre de Fausta (fig. 10.7).

Cada una de estas dos memorias —la privado-individual de Aída y la privado-social de Fausta— están a su vez vinculadas a diferen-



Figura 10.6. Los cuerpos que no se tocan funcionan como metáforas de la memoria e identidad privado-individual en *La teta asustada* (Claudia Llosa, Perú-España, 2009).

25 Maurice Halbwachs, segmento de *The Collective Memory*, en *The Collective Memory Reader*, eds. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi y Daniel Levy (New York: Oxford University Press, 2011), 143.



Figura 10.7. Las manos y los brazos conectados como rizomas bajo la delgada manta de algodón funcionan como metáfora para la memoria e identidad privado-social en *La teta asustada*.

tes concepciones del tiempo: una lineal, la otra cíclica. Por un lado, Aída se define a sí misma como heredera de un linaje de individuos privados que decoran la pared de su habitación; y en cuanto a su carrera musical, ella asegura que seguirá tocando hasta cuando ya no pueda componer más, en cuyo caso interpretará una marcha fúnebre para marcar simbólicamente el fin de una carrera musical que percibe como individual y lineal. En cambio, el tiempo para Fausta es cíclico, como el de la naturaleza. De ahí la importancia del lenguaje de las plantas en la película, sobre todo en la última toma, donde Fausta está identificada con una planta de papa cuyas flores representan un doble florecimiento: un florecimiento individual, pues Fausta ha superado sus miedos; y un florecimiento colectivo, como de hecho lo han estado haciendo las comunidades indígenas después de la guerra civil, y como lo hace Noé en la película, con un regalo a Fausta que simboliza la revalorización de la cultura indígena que antes menospreciaba.

La teta asustada sitúa la acción en un momento y espacio muy específicos, y en un entorno cultural denso con memorias en disputa: una privado-individual, ligada al privilegio, la otra privado-social, arraiga-

da en las luchas continuas para la justicia social. La sutileza con que la película representa estas memorias en disputa hace que la película sea excepcional más allá de su uso sagaz del suspenso, más allá de su rica carga simbólica, y más allá de su diestro uso de valores de producción del cine independiente (actuación natural, un montaje impecable, una banda sonora profesionalmente mezclada). Todos estos elementos son condiciones necesarias pero insuficientes para que la película haya tocado un nervio colectivo en Perú y en los circuitos internacionales de cine. Concretamente, lo que hace que la película destaque de entre tantas otras sobre memoria y trauma es su forma de posicionar a los espectadores para que se identifiquen con una protagonista cuya violación está llena de significado simbólico, pero también de significados reales, pues nos remite a prácticas sociales y valores culturales que en su conjunto fomentan y justifican la violación y otras formas de tortura colectiva y terror contra las mujeres, en particular las indígenas.

En un ensayo titulado “Regarding Rape” (“Sobre la violación”), Julianne Burton-Carvajal argumenta que las representaciones de la violación en el cine latinoamericano han experimentado un creciente aunque desigual movimiento hacia una mayor identificación del espectador con subjetividades femeninas cuyas violaciones no son solamente simbólicas, es decir limitadas al mundo narrativo de la película, sino también reales, en el sentido que nos remiten directamente a casos concretos de violaciones en el mundo extrafílmico.²⁶ En apoyo a su tesis, Burton-Carvajal analiza tres películas mexicanas y tres cubanas. En *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, México, 1943) y en el primer episodio de *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), anota que lo esencial de las protagonistas se explica mediante una violación que es más simbólica que real, pues las violaciones se nos presentan por medio de un *flashback* o un personaje secundario. Estas estrategias narrativas, señala Burton-Carvajal, reducen la referencialidad de las violaciones y por tanto dificultan que nuestra empatía con el personaje femenino

26 Julianne Burton-Carvajal, “Regarding Rape: Fictions of Origin and Film Spectatorship”, en *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, eds. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (London: BFI Publishing, 1993), 267-68.

vaya más allá de otra circunstancia que no sea la violación. Por el contrario, en *La negra Angustias* (Matilde Landeta, México, 1950) y *Él* (Luis Buñuel, México, 1953), “la víctima se libera de su atacante y, fortalecida por el éxito de su resistencia, pasa a invertir el orden establecido que ha moldeado y protegido a sus antagonistas”.²⁷ De igual manera, *El otro Francisco* (Sergio Giral, Cuba, 1975) se rehúsa “a simbolizar lo femenino” a través de un estilo documental que muestra “las deplorables condiciones que gobernaban la sexualidad afrocubana bajo la esclavitud”; mientras que *Hasta cierto punto* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1984) “merece ser mencionada por confrontar el problema de lo que en Estados Unidos se conoce como *date rape*, una cita romántica que termina en violación”.²⁸ Burton-Carvajal concluye que, aunque en el cine latinoamericano persiste “la tendencia a reducir y confinar lo femenino dentro de una simbología trillada”, sobresalen esfuerzos por alinear la identificación del espectador con personajes femeninos cuya violación no se reduce a un mero evento simbólico dentro de una narrativa más amplia, sino que la violación está explícitamente vinculada con los sistemas reales de violencia que existen fuera del espacio fílmico. A mi modo de ver, estos esfuerzos culminan en *La teta asustada*, una película que, paradójicamente, no representa la violación directamente. En su lugar, la película entreteje memorias individuales y colectivas para indagar más profundamente el fenómeno de la violación, no como un acto aislado perpetrado por individuos privados, sino como parte de un sistema de prácticas sociales y valores culturales que en su conjunto promueven y justifican la violación como una forma aceptable de violencia y represión.

Nostalgia de la luz (2010)

La otra gran película latinoamericana sobre la memoria es el documental *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, Chile-Francia-Alemania-Es-

27 Ibid., 262.

28 Ibid., 265.

paña, 2010). El cine documental latinoamericano vive uno de los mejores momentos de su historia, con películas como *Jogo de Cena* (*Juego de escena*; Eduardo Coutinho, Brasil, 2007), *Santiago* (João Moreira Salles, Brasil, 2007), *Alamar* (Pedro González-Rubio, México, 2009), *El velador* (Natalia Almada, México, 2011) y *El testigo* (Kate Horne, Colombia-Perú-Reino Unido, 2018), que como ha señalado Ana M. López, “cuestionan la posibilidad de que exista cualquier certidumbre ‘documental’ fuera de lo afectivo”.²⁹ Patricio Guzmán también ha participado de este giro afectivo, sin jamás abandonar el mismo objetivo que se había planteado para *La batalla de Chile*, de mantener viva la memoria de la Unidad Popular. Para ello, Guzmán va experimentando con la forma, primero dentro del llamado documental de creación de los años ochenta, por ejemplo en *Chile, la memoria obstinada* (Chile-Canadá-Francia, 1997); y más recientemente, en *Nostalgia de la luz* (Chile-Francia-Alemania-España, 2010), al elaborar sobre la práctica que ya vimos en *La teta asustada* (2009), de entrelazar memorias individuales y memorias colectivas.

Cuando el Museo de la Memoria y Derechos Humanos fue inaugurado en Chile en 2010, Patricio Guzmán criticó su gestión de la siguiente manera: “Los creadores del museo compraron los terrenos, hicieron un concurso de arquitectos, levantaron el edificio y ahora mantienen un equipo asalariado que atiende las instalaciones. Sin embargo se olvidaron de asignar un presupuesto para comprar obras. Sin presupuesto no pueden comprar fotos, cuadros, esculturas o películas. Hay que donar (por obligación) todas las obras... ¿Por qué?”³⁰ Detrás de esta crítica hay un reconocimiento de que a la memoria histórica no se accede simplemente a través de la acumulación de artefactos y recuerdos, sino a través de una cuidadosa selección, organización, análisis y evaluación de los mismos, precisamente el trabajo que ha hecho Guz-

29 Ana M. López, “A Poetics of the Trace”, en *New Documentaries in Latin America*, eds. Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 27.

30 Patricio Guzmán, entrevista con Berta Pérez, 2013, <[https://www.patricioguzman.com/es/articulos/25\)-entrevista-1](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/25)-entrevista-1)>.

mán a lo largo de su carrera. La crítica que hace Guzmán cobra más fuerza aún si consideramos las varias formas narrativas y audiovisuales que él ha utilizado para analizar y evaluar el periodo del gobierno de la Unidad Popular. En *La batalla de Chile* (Chile-Cuba, 1976-1979), Guzmán se acerca a este pasado con la certeza propia del historiador; en *Chile, la memoria obstinada* (1997) añade a su arsenal artístico el uso de citas de autor provenientes de *La batalla de Chile* para activar memorias del golpe 25 años después; y en *Nostalgia de la luz* (2010) incorpora además la mitopoesía, definida genéricamente como la creación de mitos, y para efectos del presente análisis, definida como el uso sistemático de recursos poéticos en la elaboración de mitos modernos.

Guzmán reconoce que las estrategias narrativas y audiovisuales siempre responden a la situación. Si es una situación de mucha acción, explica, “el cine directo aparece solo. Pero mi obra ha ido derivando hacia una reflexión sobre la memoria, que exige también otros agentes narrativos”.³¹ En efecto, la trayectoria artística de Guzmán, representada cabalmente por estos tres documentales, se caracteriza por la continua experimentación con formas narrativas y audiovisuales cuya selección y elaboración responden directamente a situaciones y contextos globales, nacionales, e inclusive personales.

Por ejemplo, Guzmán filma *Chile, la memoria obstinada* a mediados de los años noventa, durante uno de sus primeros viajes de retorno a su país natal. El retorno coincide con el apogeo en América Latina del Consenso de Washington y en Chile, con una precaria transición a la democracia donde los partidos de izquierda y centro-izquierda aglutinados bajo la llamada Concertación habían ya aceptado el modelo neoliberal como propio, y habían aceptado también la amnesia obligatoria como piedra fundacional de la historia oficial. Esto sin duda da cuenta de la centralidad que tiene la recuperación de la memoria en la película, y de su enfoque en personas que han reprimido sus recuerdos para protegerse. “Estaban asustados”, dice Guzmán sobre los escoltas de Allende que filmó para la película. “No querían contar todo

31 Patricio Guzmán, entrevista con Cecilia Ricciarelli, 2013, <www.patricioguzman.com/es/libros/el-cine-documental-segun-p-g>.

lo que habían vivido porque tenían miedo de que los calificaran de terroristas”.³² Otros, como Carmen Vivanco, la militante de la Unidad Popular cuyo marido, hijo y otros familiares fueron desaparecidos a comienzos de la dictadura, no han querido contar lo que han vivido por un miedo más amorfo y por lo tanto más difícil de enfrentar: el miedo a revivir el trauma, sin la esperanza de que ello cambie nada. Es un miedo justificable, dada la impunidad que persiste en Chile, y que llevará a Guzmán a preguntarse por las causas profundas de esa impunidad y esos miedos.

En otras palabras, ¿qué es lo que impide, más allá de los cálculos inmediatos de la clase política, que la sociedad chilena se enfrente a su pasado de una forma productiva que desemboque en la reconciliación y no en la perpetuación del trauma? En *Nostalgia de la luz*, Guzmán parece sugerir que el impedimento principal es un par de mitos persistentes. El primero es el mito del milagro chileno, que celebra la riqueza material generada por la implementación del modelo neoliberal sin reconocer la creciente brecha entre ricos y pobres que ese modelo ha ido generando, y que además se usa para justificar la violencia durante la dictadura como un mal necesario para el progreso económico de la nación. El segundo mito persistente podríamos llamarlo el mito de la transición democrática, la idea de que Chile es en el fondo un país democrático, como lo evidencia la ininterrumpida democracia entre 1932 y 1973; y que por lo tanto la violencia económica y política que vivió el país durante la dictadura de Pinochet es una aberración en la historia y en la identidad cultural del país. Esto a pesar de que antes, durante y después de este largo periodo de democracia ha habido políticas represivas, presidentes autoritarios, guerras económicas, masacres de obreros e intervenciones militares.³³ Dada esta inclinación al olvido, *Nostalgia de la luz* se plantea la necesidad, ya no de aclarar

32 Patricio Guzmán, “A vueltas con la memoria”, entrevistado por Carlos Prieto *Minerva* n. 3 (2006), <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=89>>.

33 Véase Tomás Moulian, “A Time of Forgetting the Myths of the Chilean Transition”, *NACLA Report on the Americas*, <<https://nacla.org/article/time-forgetting-myths-chilean-transition>>.

hechos, como en *La batalla de Chile*, ni de recuperar una memoria reprimida, como en *Chile, la memoria obstinada*, sino de elaborar un nuevo mito capaz de contrarrestar los mitos persistentes del milagro chileno y de la transición democrática (al dar cuenta de sus respectivos lados oscuros), y capaz también de reemplazarlos con una narrativa mucho más generosa y expansiva que favorezca la sanación del trauma sufrido por las víctimas de la dictadura mientras esperan a que se haga justicia, condición *sine qua non* de la reconciliación. Por esta razón es inevitable trabajar con dos definiciones del mito, una ideológica, ligada al neoliberalismo en los casos del milagro chileno y de la transición a la democracia; y la otra poética, asociada en *Nostalgia de la luz* con una visión transhistórica y planetaria de la humanidad.

	<i>La batalla de Chile</i>	<i>Chile, la memoria obstinada</i>	<i>Nostalgia de la luz</i>
Forma narrativa	historia	memoria	mito
Modo documental	expositivo	participativo	poético
Modo de persuasión	lógica (interpretar)	pathos (re-cordar)	ethos (inspirar)

Tabla 10.1. Formas narrativas y modos documentales y de persuasión en la obra de Patricio Guzmán.

Como resume la tabla 10.1, Guzmán ha trabajado con los géneros narrativos de la historia, la memoria y el mito. Estos tres géneros narrativos se corresponden con tres de los modos documentales teorizados por Bill Nichols en *Introducción al documental* (el expositivo, el reflexivo y el poético), y con los tres modos de persuasión aristotélicos (lógica, *pathos* y *ethos*).³⁴ Es decir, *La batalla de Chile* utiliza el

34 Bill Nichols, *Introducción al documental*, trad. Miguel Bustos García (Ciudad de México: UNAM, 2013); Aristóteles, *Retórica*, trad. de Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1990).

modo expositivo para apelar a nuestra lógica, a nuestra inteligencia, y persuadirnos a aceptar una interpretación racional de los hechos. *Chile, la memoria obstinada* usa el modo reflexivo para apelar a nuestro *pathos*, a los sentimientos, al corazón, y así invitarnos a recordar el pasado y a reflexionar sobre él. Recordar, como bien señala uno de los personajes reales del documental, el profesor Ernesto Malbrán, “viene de re- y *cordum*, *cordae*, corazón... volver a pasar por el corazón, para despertar”. Finalmente, *Nostalgia de la luz* utiliza el modo poético para apelar a nuestro *ethos*, ese sentimiento de pertenencia que el *Diccionario de la Lengua Española* define como el “conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad”.³⁵ Pero se trata aquí de un *ethos* mucho más abarcador que el de una clase social o una nacionalidad, inclusive más abarcador que el de nuestra propia especie humana, pues la película insiste sobre el origen en las estrellas de todo y de todos en nuestro planeta. La película, diríamos, apela a un *ethos* cósmico, ya no para persuadirnos con la lógica o con los sentimientos sobre la validez del sueño de justicia que articula Ernesto Malbrán en *Chile, la memoria obstinada*, sino para persuadirnos a ver más allá, a las bases mismas de ese sueño de justicia, inspirándonos a reconocernos como parte de una misma comunidad humana, planetaria y cósmica.

En cada uno de estos tres acercamientos al pasado, Guzmán ha utilizado diferentes elementos audiovisuales, por lo que un análisis somero de los tres documentales debe también tomar en cuenta los mecanismos de significación no-narrativos que operan en ellos, en concreto los elementos básicos que cada uno privilegia (pietaje en directo, artefactos y arquetipos), el tipo de imagen con la que cada uno trabaja (indicial, metonímica o metafórica), y cómo estos elementos básicos e imágenes están ligados a diferentes objetivos finales (denunciar, reflexionar, sanar). La tabla 10.2 resume estas dimensiones adicionales de las películas.

35 “Ethos”, *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española* (DLE). <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>.

	<i>La batalla de Chile</i>	<i>Chile, la memoria obstinada</i>	<i>Nostalgia de la luz</i>
Elementos básicos	tomas en directo	artefactos (citas de autor)	arquetipos
Imagen	indicial	metonímica	metafórica
Objetivo final	denunciar	reflexionar	sanar

Tabla 10.2. Elementos básicos, imágenes y objetivos finales en la obra de Patricio Guzmán.

Por ejemplo, *La batalla de Chile*, en tanto historia, privilegia las tomas en directo de eventos públicos como las marchas multitudinarias de la Unidad Popular en apoyo a los proyectos económicos y sociales del gobierno de Allende, los saboteos de la derecha a esos proyectos, y entrevistas a individuos que representan estos dos grupos en batalla campal. *Chile, la memoria obstinada*, en tanto memoria, privilegia artefactos del pasado (pietaje proveniente de *La batalla de Chile*) para activar los recuerdos de los sobrevivientes y conducirnos a una interpretación del traumático pasado chileno como el retorno freudiano de lo reprimido, imposible de blanquear o borrar del todo. Y por último, *Nostalgia de la luz* privilegia el uso de arquetipos como el sabio, el héroe y la madre para inspirar una nueva visión de nuestro lugar en el universo.

Para Patricio Guzmán, *La batalla de Chile* “es inconcebible sin la utilización del cine directo”, y afirma: “El hecho de que las principales acciones estaban en la calle, en las fábricas o en las discusiones del parlamento, indicaba que no había ningún otro método posible para filmar que el cine directo: mucha movilidad, una cámara al hombro y una grabadora sincrónica colgada en la espalda. Lo que he venido haciendo después, la evocación de la memoria, es otra cosa”.³⁶ Esa otra cosa, la evocación de la memoria, comienza en *Chile, la memoria obstinada*, con la transformación de imágenes indiciales en imágenes

36 Patricio Guzmán, entrevista con Cecilia Ricciarelli, *ibíd.*

metonímicas, al yuxtaponer (por superimposición o por contigüidad) imágenes indiciales tomadas de *La batalla de Chile* con personajes reales veinte años después, activando así una relación metonímica entre ambos. El valor de estas imágenes metonímicas radica, ya no en su capacidad de conectarnos con el rastro tangible de eventos profílmicos (como lo hacen las imágenes indiciales en *La batalla de Chile*), sino en su capacidad de recuperar lo que Walter Benjamin llama su aura, aquello que se pierde del original al reproducirlo mecánicamente. *Chile, la memoria obstinada* logra recuperar esta aura gracias a que la misma tecnología que debilita la imagen original puede reactivarla y actualizarla, “al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular”.³⁷ La clave en este proceso es por lo tanto la situación singular del receptor, pues una simple reproducción de la imagen indicial no basta para recuperar su aura. Y esto es precisamente lo que hace Guzmán de forma sistemática en *La memoria obstinada*, al presentarle imágenes reproducidas mecánicamente de *La batalla de Chile* a personajes reales veinticinco años después del golpe, para registrar la reactivación del aura perdida en sus reacciones a las imágenes.

La memoria obstinada participa del llamado documental de creación, caracterizado “por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor”.³⁸ En *Cabra Marcado Para Morrir* (*Hombre marcado para morir*, Brasil, 1984), por citar otro ejemplo extraordinario de este tipo de documental, Eduardo Coutinho regresa a visitar una familia campesina que él había comenzado a filmar en los años sesenta, para registrar sus reacciones al verse en el documental inconcluso, tras veinte años de haber sufrido persecuciones bajo la dictadura militar. En el caso de Guzmán, Jorge Ruffinelli ha señalado muy acertadamente sobre estas nuevas prácticas reflexivas: “*Ayer se hubiera hablado de politización*

37 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés Weikert (Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003), 44-45.

38 Yves Jeanneau, citado en Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán* (Madrid: Cátedra, 2001), 370.

del arte, *hoy* es posible incluir la consideración estética del lenguaje del cine. Es una apertura de campos, no la cancelación de alguno de ellos”.³⁹ Y como el mismo Guzmán explica, es una apertura de campos que se está dando principalmente a través de la construcción de personajes reales:

Antes los documentales eran planos sueltos y una voz, y más o menos funcionaba. Después, cuando vino el sonido directo, entrevistas y planos. Hoy, lo que más se quiere hacer no es entrevistar, sino construir personajes. Por ejemplo, yo te entiendo a ti, tú estás en tu trabajo, me interesa lo que tú dices porque el tema lo explicas bien, tienes una facilidad, eres fotogénico, eres claro, síntesis, perfecto. No solo te entiendo, sino que voy a tu casa, y te muestro con tu familia, con tus amigos, te muestro el día domingo, te muestro en silencio, muestro tus manos escribiendo, doy vueltas alrededor de tu vida, y tú ya no eres un entrevistado, sino que eres un personaje que va a hablar en muchas direcciones, y que va a cubrir parte del tema, y ya no eres un busto como un locutor, como un telediario, sino que eres un hombre, que se desenvuelve, con su familia, con sus hijos, con sus expresiones, cuando está cabizbajo, cuando está en silencio. Eso es un personaje. Y hoy por ahí va el cine documental. También se ha innovado mucho en las elipsis, antes había que explicarlo todo, ahora el público es mucho más receptivo, con cuatro palabras basta y sobra, lo demás sale solo. Hemos perdido el sentido educativo, irritantemente pedagógico, las películas se han vuelto más poéticas, más metafóricas.⁴⁰

Podríamos entonces concluir que en *Chile, la memoria obstinada*, Guzmán practica una nueva estética de la mediación, basada en la elaboración de personajes reales e imágenes metonímicas, y marcada por la perspectiva singular del autor, para recuperar y activar memorias que han estado congeladas y atrapadas, como el aura de las imágenes indiciales de *La batalla de Chile*. Veamos dos ejemplos concretos para matizar estas observaciones generales.

39 Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, 288.

40 Patricio Guzmán, entrevista con Mauricio Yáñez (2000), <http://www.rchav.cl/2004_4_ent02_yanez.html>.

Juan Osses es el primer personaje real que *Chile, la memoria obstinada* desarrolla. Su retrato comienza con una entrevista en el presente donde habla del día del golpe y su boda interrumpida. Luego lo vemos a la entrada del Palacio de La Moneda como parte del equipo de filmación, todo ello intercalado con fotos en blanco y negro de ese pasado, y acompañado de la narración omnisciente de Guzmán en voz *off*. Para la secuencia dentro de La Moneda, Guzmán intercala tomas subjetivas de Juan Osses con imágenes de *La batalla de Chile*, hasta culminar con un montaje paralelo de paneos del presente y del pasado, y que terminan con una final neoclásica ocupando casi la mitad del encuadre (figs. 10.8 y 10.9).

A través de este paralelismo visual la toma procedente de *La batalla de Chile* deja de ser una simple reproducción mecánica, vaciada de su aura, para convertirse en una imagen metonímica, reactivada y actualizada desde la perspectiva de uno de los pocos testigos supervivientes del ataque a La Moneda. ¿Y qué nos dice esa imagen de la plaza rebozante de personas, ahora que ya no es indicial sino metonímica, ahora que su valor radica en el poder que tiene de evocar lo perdido, y ya no tanto en su capacidad de conectarnos con el rastro tangible de los eventos profílmicos? Como ha señalado Patrick Blaine, la plaza del presente de filmación (1997) no está vacía por casualidad, sino que responde a un proceso político, pues de lo que se ha vaciado la plaza, y por antonomasia, toda la nación, es de participación popular en la vida política.⁴¹

La idea de que en muchos casos hace falta una intervención estética como esta para poder procesar un pasado traumático, está en el centro de toda la película, y de hecho lo dice directamente uno de los entrevistados, el director Pablo Perelman: “Es que si uno se queda en el dolor, automáticamente funciona la amnesia. Mientras que si [uno] supera el dolor y lo transforma en otra cosa, se acuerda, recuerda, empiezan a volver a fluir las cosas”. Enseguida comienza una secuencia centrada en cómo el pintor José Balmes utilizó un fotograma de Juan

41 Patrick Blaine, “Representing Absences in the Postdictatorial Cinema of Patricio Guzmán”, *Latin American Perspectives* 40, n. 1 (2013): 122.



Figuras 10.8 y 10.9. Cita de autor procedente de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1979) y punto de vista subjetivo de Juan Osses en *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, Chile-Canadá-Francia, 1997).



Figuras 10.10 y 10.11. Foto de Juan Osses con las manos en alto e imagen del pintor José Balmes explicando su transformación de la imagen, en *Chile, la memoria obstinada*.

Osses con las manos en alto como punto de partida para toda una serie de pinturas que al transformar ese momento, lo recuperan (figs. 10.10 y 10.11).

Toda la discusión con José Balmes, centrada casi exclusivamente en lo estético, sirve para subrayar la importancia de una mediación, estética en su caso, pero terapéutica en términos más generales, sin la cual se instala la amnesia, como parece haberle ocurrido a Carmen Vivanco. Su corta pero poderosa secuencia comienza con un plano medio de Carmen sentada al lado de un televisor donde se muestra una imagen de ella al frente de una marcha obrera en tiempos de la Unidad Popular. El diálogo merece ser citado *in extensis*:

- ¿Es usted esa persona que está ahí [en la televisión]?
- Tengo mis dudas, puede ser que, cuando estaba más joven. Tengo entendido que esto tiene *años*.
- 23 años.
- Puede ser, pero tengo mis dudas.

El diálogo continúa, ahora con un primerísimo plano de Carmen:

- Carmen, dinos, qué familiares tuyos están desaparecidos.
- Mi esposo, Oscar Orlando Ramos Garrido.
- Mi hijo, Oscar Arturo Ramos Vivanco.
- Mi hermano, Hugo Vivanco Vega.
- Mi cuñada, Alicia Herrera Benítez.
- Mi sobrino, Nicolás Hugo Vivanco Herrera.
- Son cinco mis familiares detenidos, desaparecidos.

Es como si las fuerzas para recordar, sin una mediación adecuada a su situación particular, solo le alcanzaran a Carmen para rememorar a sus seres queridos perdidos, pero no para recordar su propio pasado traumático, so pena de revivirlo.

La última toma de la secuencia capta el reflejo de Carmen en la pantalla de la televisión, lo que supondría una transformación de la imagen indicial en imagen metonímica (fig. 10.12) Sin embargo, en lugar de servir para recuperar y activar lo perdido, como ocurrió con Juan Osses, la imagen indicial en este caso está mediada por la expre-

sión vacía de Carmen en el presente, subrayando así la dificultad de recuperar lo perdido para tantas de las víctimas del golpe y la dictadura. Reconocer esa dificultad, y hacerlo con el tacto y respeto que una víctima como Carmen se merece, es también parte del proyecto de recuperación de la memoria de este documental.



Figura 10.12. Fotograma con Carmen Vivanco en el presente (derecha) reflejada en la pantalla de la televisión donde se transmite una secuencia procedente de *La batalla de Chile*, con ella de joven (izquierda).

Juan Osses y José Balmes, por un lado, y Carmen Vivanco por otro, encarnan, respectivamente, el recuerdo y el olvido, procesos aparentemente contradictorios pero en realidad complementarios en la recuperación de la memoria. El resto de los personajes reales —Ernesto Malbrán, Hortensia Bussi de Allende, los jóvenes que ven la película por primera vez— se mueven entre estos dos polos, y en su conjunto, muestran que la recuperación de memorias traumáticas requiere aproximaciones creativas y ajustadas a las situaciones y necesidades

específicas de cada persona o grupo de personas. De otra forma, el ejercicio corre el peligro de generar más trauma, como en el caso del joven universitario que solo logra emitir un gemido gutural tras ver *La batalla de Chile* por primera vez. Guzmán encara este desafío con más éxito en *Nostalgia de la luz*, al ir más allá en su mediación estética del pasado que inclusive el pintor José Balmes.

Las órbitas de la memoria

La astrofísica ha demostrado que el cosmos no es algo pre-existente ni estable, sino dinámico, fluido y expansivo. *Nostalgia de la luz* propone que la memoria es análoga al cosmos, en tanto la memoria tampoco es pre-existente ni estable sino altamente dinámica, marcada por la interacción de múltiples memorias, entre ellas la individual, la colectiva, la histórica y la arqueológica. Todas estas memorias, en la película, forman parte a su vez de una memoria cósmica que colinda con lo mítico, pues en última instancia, toda indagación sobre el cosmos intenta responder preguntas de orden mitológico, como cuáles son nuestros orígenes y qué hay después de la muerte, sea esta individual, planetaria, o inclusive del universo.

La comunidad científica comúnmente representa la evolución del universo como un embudo cuya parte más estrecha corresponde al momento del Big Bang, y la parte más ancha al momento del presente (fig. 10.13).

Siguiendo entonces la analogía que propone la película entre la memoria y el cosmos, diríamos que la memoria individual se mueve en el espacio más ancho del embudo, y mirando hacia el pasado, le seguirían en orden cronológico inverso: la memoria colectiva, la memoria histórica, la memoria arqueológica, y ya hacia el cuello del embudo, la memoria cósmica ligada a nuestro origen en las estrellas. De hecho, *Nostalgia de la luz* está estructurada de esta forma, como un viaje al pasado, que comienza con las memorias individuales del narrador, Patricio Guzmán, y poco a poco incorpora otras memorias, decantándolas hasta culminar con una memoria cósmica y a la vez mítica, análoga a lo que Lezama Lima ha llamado la justicia metafórica. En palabras de Guillermo Sucre:

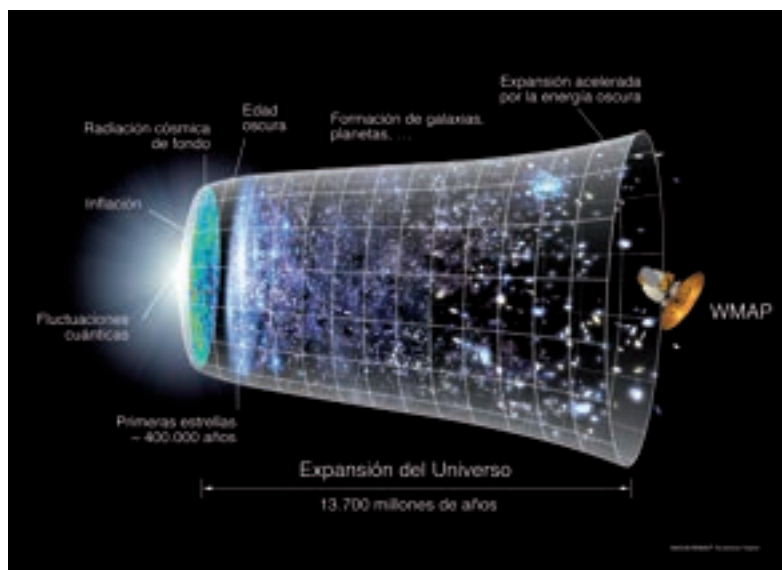


Figura 10.13. Modelo científico de la evolución del universo (NASA/WMAP Science Team).

[L]a memoria en Lezama no es simplemente un resto, lo que queda de algo. Es, por el contrario, una continua creación; es en sí misma, una dimensión metafórica [que] es más penetración en lo invisible que en lo visible... una suerte de vasta lectura del mundo. [...] Además, la memoria en Lezama se identifica con un inconsciente colectivo y así adquiere su verdadera dimensión: la amplificación de la hipérbole [en que] lo personal colinda con lo ancestral y lo mítico. [...] Así, es la memoria la que conduce, en última instancia, a lo que él llama *justicia metafórica*..., la justicia de la sobreabundancia [de elementos]... la que prepara para el júbilo (la fijeza) del esplendor final. Ese esplendor... es una añoranza, una nostalgia. Pero precisemos: no es simplemente la memoria de un pasado, sino de un futuro, es de un nacimiento.⁴²

42 Guillermo Sucre, "Lezama Lima: el logos de la imaginación", *Revista Iberoamericana* 41, n. 92-93 (1975): 506-7.

Nostalgia de la luz no es, por lo tanto, ni un ensayo científico, ni una historia de ciencia ficción, sino un ensayo mitopoético construido en base a metáforas, pues al igual que Lezama Lima, Guzmán va metaforizando y ampliando memorias individuales, colectivas, históricas y arqueológicas hasta hacerlas colindar con lo mítico, con el esplendor final de una justicia metafórica encarnada en la imagen de la astrónoma Victoria Rodríguez y su hijo recién nacido (fig. 10.14).



Figura 10.14. La astrónoma Victoria Rodríguez con su hijo en *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, Chile-Francia-Alemania-España, 2010).

Esta imagen adquiere valor no tanto por su conexión indicial con eventos profílmicos, como ocurre en *La batalla de Chile*; ni por su conexión metonímica con personajes reales, como en *Chile, la memoria obstinada*, aunque es cierto que ambas dimensiones están presentes en ella. Más bien, el valor principal de la imagen de Victoria Rodríguez con su hijo es metafórico, pues a pesar de que ella es claramente un personaje real con una historia real, esta imagen, al final de la película, adquiere una dimensión de madre arquetípica como parte de un nuevo mito capaz de ayudar a las víctimas de la dictadura a superar sus traumas.

Para lograr que esta imagen adquiriera sentido como arquetipo de la madre, Guzmán primero prepara el camino, metaforizando y ampliando las memorias de otros personajes reales hasta convertirlos en arquetipos reconocibles: el héroe, el sabio y la sanadora; y en dos de los casos, en un tipo, también reconocible: el de Antígona. Por ejemplo, las memorias de Luis Henríquez y Miguel Lawner, los dos sobrevivientes de campos de concentración, son individuales, pues cada uno vivió en carne propia el encarcelamiento. Al mismo tiempo, por la forma en que se nos presentan sus historias, estas funcionan también como narrativas arquetípicas del héroe que se enfrenta con éxito a una serie de obstáculos para lograr su meta de salir vivo y sano del cautiverio.

El arquetipo del sabio, por otra parte, se perfila a través del arqueólogo Lautaro Núñez, y sobre todo los astrónomos Gaspar Galaz y George Preston. En una secuencia particularmente memorable, ambos astrónomos explican una serie de gráficas sobre el contenido de calcio en las estrellas como prefacio a una serie de imágenes: un fotograma a color de una galaxia, imágenes en blanco y negro de gases en el espacio sidereal, varios planos de la luna con sus cráteres, y planos de asteriodes desde diferentes ángulos, todo en silencio. Enseguida comienza una música melancólica y una serie de primerísimos planos a color, que se van perfilando a medida que sube el volumen de la banda sonora. La última toma de la secuencia comienza con la imagen de un objeto curvo enmarcado de forma idéntica a la primera toma de la luna, pero un lento travelling hacia abajo pronto revela lo que hemos venido sospechando: que los objetos indefinidos a color son huesos, huesos humanos, en este último caso un cráneo con pelos o raíces incrustados en las cavidades oculares que parecen mirarnos y juzgarnos, como el silencio con que cierra la secuencia (figs. 10.15 y 10.16).

El profundo mensaje que queda fijado en esta magistral comparación de astros y huesos es que compartimos un mismo origen en las estrellas, porque todo el calcio en nuestros huesos viene de ellas. Esta identificación de astros y huesos funciona también como apoyo a otras dos verdades profundas: la del astrónomo Galaz, sobre nuestra capacidad de descubrir el pasado tanto en las estrellas como en el subsuelo, y la del arqueólogo Núñez, sobre la existencia en ese subsuelo



Figuras 10.15 y 10.16. Fotogramas de la secuencia astros-huesos en *Nostalgia de la luz*: la luna y un primer plano de un cráneo.

de una “prehistoria acusatoria” de Chile que incluye abusos centenarios en contra de indígenas y mineros.

El arquetipo de la sanadora lo encarna la madre de Víctor González, una mujer que fue expulsada de Chile tras el golpe, y que en el presente se dedica a dar masajes terapéuticos a víctimas de la

dictadura. Ella comparte con su hijo astrónomo el trabajar “con información del pasado... [para] a partir de eso construir un mejor futuro”, y es la única persona en el documental que articula la necesidad de enjuiciar a los torturadores para no retraumatizar a las víctimas cada vez que se encuentran por las calles de sus pueblos con sus torturadores o los torturadores de sus seres queridos. Violeta Berríos Águila y Victoria (Vicky) Saavedra son dos de esas víctimas a las que se refiere la mamá de Víctor González, y al igual que Antígona, ninguna de las dos descansará hasta encontrar y enterrar los cuerpos de sus seres queridos, diga lo que diga el Estado. Vicky Saavedra de hecho encuentra algunos restos de su hermano José Saavedra González, pero sigue buscando, por solidaridad, los restos de otros desaparecidos. Esto quiere decir que la comparación con Antígona es parcial, pues la búsqueda no termina con el entierro del ser querido, y mucho menos con el suicidio de Violeta o Vicky, como ocurre con la Antígona de Sófocles. Y es que para las mujeres de Calama hay algo más importante que los lazos sanguíneos o la obligación que esos lazos imponen para con los muertos. Al continuar la búsqueda, en efecto, ellas cuestionan los mitos del milagro chileno y de la transición democrática, y dan continuidad al proyecto de justicia social y económica por el cual sus seres queridos fueron torturados y desaparecidos.

El documental termina con esa secuencia y otras tres más: una del muro de la memoria en Santiago, cuyas fotos en piedra nos recuerdan la foto de José Saavedra González; otra del encuentro de Vicky y Violeta con el astrónomo Gaspar Galaz en un observatorio que ayuda a sellar los paralelismos entre la búsqueda de huesos y de estrellas; y una última de varios panoramas nocturnos de la ciudad de Santiago acompañados de una narración poética en voz *off* sobre la memoria como fuerza gravitacional. Y sin embargo, lo que perdura en mi propia memoria del final de la película no es ninguna de estas secuencias, sino la de Valentina Rodríguez, seguramente por su gran fuerza emocional y por su capacidad de evocar varios arquetipos simultáneamente: el de la madre, tierna y protectora; el de la sabia que ha encontrado en la astronomía “otra dimensión al dolor” causado por la pérdida de sus padres; y el de Antígona, al sugerir que ella también ha logrado ente-

rrar simbólicamente a sus seres queridos, en las estrellas, a pesar de que el Estado ha hecho todo para impedirlo.

Carl Jung considera que el arquetipo de la madre puede incorporar a varios otros arquetipos, como bien parece ocurrir en el caso de Valentina. Pero a su vez, el arquetipo de la madre es para Jung una manifestación concreta de otro arquetipo mayor, el ánima, la parte femenina de todo individuo masculino y, a nivel colectivo, la parte femenina de toda sociedad patriarcal.⁴³ Desde esta perspectiva colectiva del ánima como la parte femenina del patriarcado, la imagen de Valentina con su hijo recién nacido bien podría interpretarse como una compensación simbólica a la dictadura y de lo que de ella persiste en Chile hoy día. Es como si Guzmán nos ofreciera con Valentina y su hijo un mito capaz de compensar los excesos del patriarcado, no solo en Chile, y no solo en América Latina, sino a nivel mundial. Para citar nuevamente a Guillermo Sucre a propósito de Lezama Lima, la imagen de Valentina Rodríguez nos “prepara para el júbilo (la fijeza) del esplendor final. Ese esplendor... es una añoranza, una nostalgia. Pero precisemos: no es simplemente la memoria de un pasado, sino de un futuro, es de un nacimiento”.⁴⁴ Es el nacimiento, o más bien el re-nacimiento, de los ideales interrumpidos de la Unidad Popular, encarnados en el niño recién nacido, y por lo tanto proyectados en el tiempo hacia un futuro esperanzador.

La representación de Valentina como arquetipo y ánima responde a la lógica narrativa del documental, pero también, como ha señalado Constanza Burucúa, a un patrón de discriminación de género en la película, a través del cual los hombres son representados como sujetos individualizados y profesionales que aportan conocimientos científicos a la sociedad, mientras que las mujeres son representadas como sujetos cuya identidad se basa principalmente en sus relaciones familiares y sociales (madre, hija, nieta, esposa o amiga), y solo de

43 Carl Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, trad. R. F. C. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1968).

44 Guillermo Sucre, *ibíd.*

forma secundaria en sus investigaciones y búsquedas.⁴⁵ Esto se ve muy claramente en el caso de Valentina Rodríguez, con quien Guzmán perdió una gran oportunidad para representarla no solo como madre/hija/nieta, sino también como astrónoma, con igualdad de derecho a ofrecer sus perspectivas sobre la astronomía y la memoria como lo habían hecho antes Gaspar Galaz y George Preston. Esta oportunidad perdida se extiende a las mujeres de Calama, pues cada vez que son entrevistadas, el centro de la discusión son sus familiares desaparecidos y no sus propias perspectivas sobre el pasado. Es decir, tal y como las representa Guzmán, las mujeres son siempre tipos o arquetipos, y no individuos a la altura intelectual de George Preston, Gaspar Galaz o Lautaro Núñez. Esto no invalida la representación de Valentina Rodríguez como arquetipo de la madre y como compensación simbólica al legado patriarcal de la dictadura. Pero sí hay que reconocer que se trata de una representación limitada y limitante de la mujer, coherente con un punto ciego en la cosmovisión progresista del director.

Hacia una mayor apertura de campos

En *Nostalgia de la luz*, las imágenes están muchas veces al servicio de una metáfora central: que somos todos polvo de estrellas. Esta metáfora la expresa verbalmente el astrónomo George Preston, y luego se repite visualmente de varias formas: en la secuencia de astros convertidos en huesos, a través del efecto visual en ciertas secuencias y transiciones de polvo cayendo, en la visita de Vicky Saavedra y Violeta Berríos Águila al telescopio, y en el paralelismo que traza Valentina Rodríguez entre sus padres y las estrellas puesto que ambos son parte, dice, de una misma corriente de materia y energía. Esto no quiere decir que solo haya imágenes metafóricas en el documental. De hecho, hay imágenes indiciales como las fotos de la excavación arqueológi-

45 Agradezco a Constanza Burucúa estas observaciones sobre la representación de las mujeres en el documental, compartidas durante el Congreso LASA de 2018, en Barcelona.

ca de una fosa común con huesos fragmentados y pulverizados (fig. 10.17), y hay también imágenes metonímicas como las fotos de José González Saavedra (fig. 10.18) y de los padres de Valentina Rodríguez, que rehumanizan a los desaparecidos porque están mediadas por las perspectivas de sus seres queridos.



Figuras 10.17 y 10.18. Excavación de una fosa común como imagen indicial y foto de José González Saavedra como imagen metonímica en *Nostalgia de la luz*.

La incorporación de imágenes metafóricas en *Nostalgia de la luz* representa por lo tanto una apertura formal y de contenido en la obra de Guzmán sin que ello signifique la cancelación de formas y contenidos anteriores, pues de la misma manera en que la luz visible es solo una parte mínima del espectro total de la luz, las imágenes indiciales también captan solo una parte mínima de la realidad que registran. Y de la misma manera que las cámaras infrarojas y de rayos equis nos permiten ver más allá del espectro visible de la luz, las imágenes metonímicas y metafóricas permiten ver con más profundidad nuestro pasado: el cercano, en el caso de la imagen metonímica; y el profundo, en el caso de la imagen metafórica. Esta progresiva apertura de campos se da ampliamente en el cine documental latinoamericano de las últimas cinco décadas, pues *La batalla de Chile*, como gran parte del documental del Nuevo Cine Latinoamericano, privilegia lo que el objetivo de la cámara registra de los eventos profílmicos. Por otra parte, *Chile, la memoria obstinada*, como gran parte del documental de creación que surge a mediados de los años ochenta, incorpora perspectivas subjetivas para infundir emociones a las imágenes indiciales y así darles nuevos y más profundos sentidos. Y por último, la mitopoesía es una de varias estrategias que los documentales contemporáneos más innovadores están utilizando para repensar las fronteras entre la ficción y la no-ficción, y en el caso concreto de *Nostalgia de la luz*, entre la historia, la memoria y el mito.

Roma (2018)

No podemos concluir este panorama del cine latinoamericano sin hablar de *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018). Alfonso Cuarón es sin duda el director más premiado en toda América Latina en el nuevo siglo, gracias a su magistral uso de géneros narrativos populares, sin que se riñan entre sí el fin artístico y el fin comercial. Desde los comienzos de su carrera, Cuarón se ha perfilado como un *auteur* a contracorriente en la tradición de Luis Buñuel, en el sentido de que al igual que Buñuel, Cuarón ha logrado imponer su propio estilo y visión de mundo en producciones comerciales que cuestionan

las convenciones y los valores del cine más comercial. En *Sólo con tu pareja* (México, 1991), por ejemplo, Cuarón usa los códigos de la comedia romántica para romper con la censura que existía en el cine mexicano en torno al sexo; y en *Y tu mamá también* (2001), Cuarón utiliza los códigos del *road movie* y las comedias de adolescentes para, como ya hemos visto, imputar los valores racistas, clasistas, sexistas y homofóbicos del neoliberalismo latinoamericano. Incluso en películas dirigidas para Hollywood, como por ejemplo *Children of Men* (*Niños del hombre*; Estados Unidos-Reino Unido, 2006), Cuarón utiliza los códigos del cine de catástrofes para, como señala Dolores Tierney, “resaltar el destino de los inmigrantes del Sur global en un Norte recién militarizado y fascista”.⁴⁶

En *Roma* (México, 2018), Cuarón continúa esta práctica, ahora con los códigos del neorealismo y del cine de autor (véase el capítulo 6), para llevar un mensaje de amor y solidaridad a un público global. Del neorealismo, *Roma* adopta y adapta prácticas como el *casting* de actores no profesionales, el interés en la vida cotidiana de la clase obrera, y una trayectoria narrativa claramente lineal. Y en tanto cine de autor, podríamos decir que *Roma* ostenta los dotes de Cuarón como director, fotógrafo, co-productor y co-montajista. Uno de los resultados de este control autorial casi absoluto es una hermosa cinematografía de grises en la mejor tradición del cine de estudio, y unas puestas en escena rigurosamente calculadas que nos remiten al cine de Michelangelo Antonioni, y cuya ejecución, como veremos a continuación, genera tanta o más significación que la narrativa misma.

Al igual que en *Y tu mamá también*, donde Cuarón elaboró por primera vez una acertada dialéctica entre fondos (con los personajes principales en el centro de la composición y el contexto social en segundo plano), *Roma* coloca a sus protagonistas en el centro de la puesta en escena, y el contexto social en el fondo, pero de forma tal que es imposible ignorar ese telón de fondo, sea este algún detalle de la reconstrucción de los interiores de la casa, o algo mucho más público,

46 Dolores Tierney, *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 99.

como la masacre del Jueves de Corpus Christi de 1971, también conocida como El Halconazo. Toda esta elaborada dialéctica nos remite también a *Memorias del subdesarrollo*, pues al igual que la película de Gutiérrez Alea explora la compleja realidad de la Revolución cubana a través de una dialéctica entre puntos de vista incompatibles (véase el capítulo 7), Cuarón explora la compleja realidad del México de los años setenta a través de una elaborada confrontación de perspectivas y posiciones incompatibles: no solo entre centro y fondo en la puesta en escena, sino también entre lo público y lo privado, clase media y clase obrera, cultura indígena y cultura criolla, amor y muerte, realismo y artificio.

La película narra las vidas paralelas de Cleo (Yalitza Aparicio), una empleada doméstica mixteca, y Sofía (Marina de Tavira), la madre de los cuatro hijos que Cleo cuida: Toño (Diego Cortina Autrey), Paco (Carlos Peralta), Sofi (Daniela Demesa) y Pepe (Marco Graf). Al principio ambas mujeres sostienen relaciones sentimentales con sus respectivas parejas, pero pronto las relaciones cambian. Fermín (Jorge Antonio Guerrero), el novio de Cleo, la abandona cuando ella queda embarazada; y Antonio (Fernando Grediaga), el marido de Sofía, la abandona cuando se cansa de la vida familiar. La lección, le dice Sofía a Cleo, es que las mujeres “estamos solas, no importa lo que te digan, las mujeres siempre estamos solas”. Efectivamente, sola queda Cleo en el parto, sola en su duelo por la niña que nació muerta, y sola en la casa al finalizar la película, una soledad definida en gran medida por la falta de oportunidades que la sociedad mexicana impone a las mujeres indígenas.

Sofía, por el contrario, puede aprovechar los privilegios que le han dado su educación y su clase social para reintegrarse al mundo laboral profesional, y decide celebrar su nueva vida como madre soltera con un viaje en familia a la playa. Cleo todavía está de luto por su hija muerta, pero acepta acompañarlos cuando Sofía y los niños insisten en ello. El último día del viaje Sofía y Toño salen en coche a hacer una diligencia, y Cleo se queda con los otros tres niños en la playa. Aunque los niños tienen prohibido meterse al agua, Paco y Sofi se meten, y cuando se los lleva la corriente, Cleo se lanza al mar a pesar de que no sabe nadar, y los salva. Justo en ese momento llegan Sofía y Toño.

Todos se lanzan sobre Cleo, abrazándola, y por primera vez en toda la película ella expresa sus sentimientos al confesarles, llorando, que no quería que su hija naciera. La familia la consuela diciéndole cosas cariñosas, y la cámara se detiene unos segundos más antes de hacer un corte a un plano general del desierto por donde pasan de regreso a la ciudad. Ya en casa, le cuentan todo a la abuela Teresa (Verónica García), y sin pensarlo dos veces, le piden a Cleo que les traiga unos refrescos y unos helados. Cleo asiente y baja las escaleras con la ropa sucia en mano, a limpiar y a lavar y a servir como si nada hubiera pasado.

Sin la necesidad de entrar en más detalles, este resumen narrativo basta para señalar que la dialéctica entre clase obrera y clase media es bastante estática en la película; por más que la quieran, al final Cleo sigue siendo la sirvienta. Pero de haber sido el de Cleo un personaje unidimensional, como tienden a ser los roles de empleadas domésticas, la película no habría tocado el nervio colectivo que tocó, ayudando inclusive a que el Congreso de México aprobara una legislación para regularizar la situación laboral de las empleadas domésticas en el país.⁴⁷ Es decir, el desarrollo del personaje de Cleo es lo suficientemente elaborado como para lograr el objetivo (como vimos en el caso de *La teta asustada*), de promover una mayor identificación del espectador con una subjetividad femenina (en este caso la de Cleo), cuyo trabajo físico y emocional no se limita al mundo narrativo de la película, sino que remite directamente a una realidad social para amplios sectores en América Latina. Los mecanismos de esta identificación espectral están ahí en la trayectoria narrativa, pues la película privilegia la historia de Cleo por sobre la de Sofía. Pero también están presentes, y con más fuerza aún, en planos secuencia y tomas largas sin mucha acción pero de gran valor estético y simbólico, como cuando Cleo apaga las luces de la casa en un paneo continuo de 360 grados; en la sala de parto cuando Cleo ya ha perdido su bebé y la cámara sigue inmóvil sin mostrar su rostro ni el de los médicos; en la marquesina mientras Cleo

47 Véase Paulina Villegas, “Congreso mexicano otorga derechos laborales a personas trabajadoras del hogar”, *The New York Times*, 15 de mayo de 2019, <<https://www.nytimes.com/es/2019/05/15/trabajadores-del-hogar-ley/>>.

limpia los excrementos de perro; en el techo con Cleo lavando ropa y jugando con Pepe a estar muertos; y en la playa tras salvar a Paco y a Sofi, en una composición piramidal donde Cleo funge como piedra angular de la familia (fig. 10.19).



Figura 10.19. Foto de publicidad de *Roma*, con Cleo (Yalitza Aparicio) como la piedra angular de la familia en *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018).

Toda esta estetización, sin embargo, no esconde, como podría haberlo hecho, la cruel realidad que es para la gran mayoría de mexicanos y de la población mundial, el vivir precariamente, a la merced de los caprichos del patrón, del mercado, de que una cosita salga mal para que todo se venga abajo porque no hay una red de protección social adecuada. Cada secuencia, parecería ser, está cuidadosamente construida para activar simultáneamente nuestra capacidad de disfrute estético y nuestra capacidad de consternación ante toda una gama de agresiones que van desde el regaño sin justificación que le hace Sofía a Cleo después de que la misma Sofía le pega a Paco; hasta los insultos y amenazas de Fermín, que sirven además para darle a la película una dimensión social e histórica, pues en la secuencia del entrenamiento de los halcones, y nuevamente cuando Fermín amenaza de muerte a Cleo, un anuncio político a favor del candidato presidencial Eche-

verría en el fondo de la composición inculpa al candidato y futuro presidente de haber ordenado la masacre del Jueves de Corpus Christi a manos de halcones como Fermín. Inclusive en la playa, como hemos visto, la cuidadosa composición piramidal sugiere que sin Cleo como piedra angular, todo se vendría abajo —la familia, la economía mexicana— todo se vendría abajo si la gente como Cleo dejara de proveer el trabajo físico y emocional del cual tantas familias dependen. En la película queda claro que Sofía no es plenamente consciente de ello, a pesar del apoyo que le da a Cleo en la playa y en otros momentos de la historia, como cuando la lleva al hospital o encarga a la abuela a comprar una cuna para el bebé que está por nacer.

Y Cleo, ¿de qué es plenamente consciente? De regreso a la casa, Cleo actúa como si poco o nada hubiera pasado y sin haber visitado a su madre, a pesar de que se lo había sugerido su compañera de trabajo Adela (Nancy García). Al igual que en *Y tu mamá también*, cuando decidió no incluir una visita al pueblo de la nana de Tenoch, Cuarón perdió aquí una oportunidad de profundizar en la psicología de Cleo, de situarla también en su entorno social y cultural mexicana. A pesar de ello, *Roma* merece todos los elogios y todos los premios que ha acumulado, en gran medida porque cada secuencia y cada puesta en escena está calculada para generar simultáneamente atracción y repulsión, placer estético y consternación, tal y como ocurre magistralmente en la secuencia final, con Cleo subiendo las escaleras para lavar ropa, y en el fondo se ve un avión que pasa, símbolo de una movilidad social siempre lejana, apenas visible, siempre un poco más allá del alcance de gente como Cleo. La película nos deja en suspenso, sin un cierre narrativo reconfortante, pero con la sensación de que *Roma* marca el comienzo de un nuevo periodo del cine latinoamericano.

CONCLUSIÓN

Un cine triangulado

En América Latina, las películas han privilegiado perspectivas locales, como en *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, Brasil, 1929); nacionales, como en *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968); y trasnacionales, como en *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983). Todas estas perspectivas han desempeñado un papel importante en lo que podríamos llamar la invención cinematográfica de América Latina. La idea de América como invención es, por supuesto, mucho más vieja que el cine. La vemos ya a comienzos del siglo xvi, en un libro ampliamente conocido y traducido en su momento: *Historia de la invención de las Indias* (1528), de Hernán Pérez de Oliva, sobre los viajes de Cristóbal Colón y su descubrimiento del Caribe. Para Pérez de Oliva, invención significaba “‘descubrir’, ‘encontrar’ [como] un tipo de acto creativo”.¹ Cinco siglos después, Enrique Dussel usó la misma palabra de una manera radicalmente diferente en *1492. El encubrimiento del otro* (1995), una crítica mordaz a los discursos eurocéntricos de

1 Rolena Adorno, *Latin American Colonial Literature: A Very Short Introduction* (London: Oxford University Press, 2011), 17.

la modernidad que emergieron a partir de esos fatídicos viajes. Para Dussel, invención significa lo opuesto que para Pérez de Oliva: no descubrir como un acto de creatividad, sino esconder como un acto de en-cubrimiento.² Estos dos significados parecen ser incompatibles, pero no lo son necesariamente. En el sentido que Pérez de Oliva le da a la palabra, hemos visto que los cineastas latinoamericanos han logrado inventar mundos cinematográficos. Y en el sentido que le da Dussel, hemos visto que esas mismas creaciones cinematográficas revelan y simultáneamente ocultan una América Latina de múltiples modernidades.

Quizás la principal conclusión de una revisión diacrónica a estas invenciones cambiantes es que, desde el periodo de cine mudo hasta la era digital, el cine de América Latina siempre ha sido parte integral de los flujos cinematográficos y culturales globales. Es un cine que, como argumentarían Guattari y Deleuze,³ forma un rizoma con los cines de otras partes del mundo, especialmente los de Europa y de Hollywood. Concretamente, hemos confirmado que este rizoma responde a una práctica triangulada con tres referentes más o menos estables a lo largo del siglo xx y de lo que va del xxi: el cine europeo, el cine de Hollywood y una fuerte tradición local del cine documental. El peso de cualquiera de estos referentes en la triangulación específica de una u otra película varía, entre otras cosas, según los intereses y los objetivos del equipo de filmación, el contexto económico y tecnológico, el lugar de producción, e inclusive el conocimiento que tienen

2 Al respecto, Dussel señala: “[D]eseamos indicar por ‘invención’ a la experiencia existencial colombina de prestar un ‘ser-asiático’ a las islas encontradas en su ruta hacia la India. [...] Es el modo como ‘desaparecio’ el Otro, el ‘indio’, no fue descubierto como Otro, sino como ‘lo Mismo’ ya conocido (el asiático) y solo re-conocido (negado entonces como Otro): ‘en-cubierto’”. Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad* (La Paz: Plural Editores/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés, 1994), 31, <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20111218114130/1942.pdf>>.

3 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 3-25.

los públicos locales de dichos referentes. Pero lo que es relativamente constante es la presencia de los tres referentes a lo largo de la historia del cine latinoamericano.

El cine mudo convencional, por ejemplo, incorpora prácticas asociadas con tres modos de representación: Hollywood (secuencias llenas de acción y narrativas impulsadas por motivaciones psicológicas), Europa (el exceso melodramático de las súper producciones italianas y la seriedad del *film d'art* francés) y las prácticas documentales locales (múltiples perspectivas sociales y un fuerte interés en las costumbres locales). Estas influencias se ven si consideramos las películas en su conjunto —*Revolución de Mayo* (Mario Gallo, Argentina, 1910) está inspirada claramente en el teatro francés filmado, *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, Bolivia, 1930) en los súper espectáculos italianos, y *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1927) en las películas de acción de Hollywood— y a veces se ven también dentro de una misma película: *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Humberto Cairo, Argentina, 1915), *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, México, 1919), *Sangue Mineiro, Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, México, 1917), y especialmente *El último malón* (Alcides Greco, Argentina, 1916) combinan elementos de Hollywood y del cine europeo con modos artesanales de representación documental surgidos orgánicamente a nivel local.

Luego, justo cuando el sonido sincronizado comenzaba a transformar el cine, cuatro películas altamente experimentales de cine mudo ofrecieron una novísima experiencia cinematográfica en diálogo con las vanguardias europeas y soviéticas: *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929) y *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, Brasil, 1933) para reforzar valores convencionales; y *Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1929) y *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-Estados Unidos, 1931) para representar relaciones y valores sociales radicalmente alternativos. De las cuatro, solo *¡Que viva México!* tuvo un impacto a largo plazo, pues ayudó a definir la cinematografía de la Escuela Mexicana de Cine de los años cuarenta y la estructura narrativa de varias películas del Nuevo Cine Latinoamericano. El legado de esta primera vanguardia en el cine que

le sigue es por lo tanto limitada, y casi inexistente en comparación con el legado de películas convencionales como *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, México, 1917) y *No-bleza gaucha*.

La escasez de capital privado tras el colapso de Wall Street en 1929, en combinación con el alto costo de las nuevas tecnologías del cine sonoro, obligaron a los cineastas latinoamericanos a pedir ayuda financiera a los recién constituidos estados corporativistas, que por su parte aprovecharon la oportunidad para ejercer más control sobre lo que se representaba en la pantalla grande. Esta fue también la época en que Hollywood experimentó con la producción de películas “hispanas” en Estados Unidos y en Francia, entre ellas *El día que me quieras* (John Reinhardt, Estados Unidos, 1935), una película que sirvió de vehículo para que Carlos Gardel consolidara su estatus como la más grande estrella en América Latina. Una vez que estuvo claro que este tipo de producción era insostenible desde el punto de vista económico, los estudios la abandonaron y muchos de los actores, directores y técnicos latinoamericanos que habían trabajado en estas películas regresaron a sus países respectivos, llevando consigo un conocimiento especializado sobre los métodos de Hollywood que resultó ser fundamental para la elaboración de una versión vernácula del estilo internacional de Hollywood en el cine latinoamericano. El resultado fue un cine de altos valores de producción, con estrellas y géneros reconocibles, y marcado por la ideología del corporativismo en pleno auge en aquel entonces. *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936), una comedia musical protagonizada por una estrella de radio de cierta fama en ese entonces (Tito Guízar), es el ejemplo más claro de este giro hacia una versión vernácula del estilo internacional de Hollywood con claras simpatías corporativistas.

Los dos grandes centros de producción durante la era de los estudios fueron Buenos Aires y la Ciudad de México. Buenos Aires tomó la delantera en los años treinta con comedias como *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, Argentina, 1933) y melodramas como *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, Argentina, 1938), pero cuando los Estados Unidos, como parte de la política del Buen Vecino, decidió apoyar la industria de cine mexicano y aislar la argentina, la Ciudad de México

pasó a ser el centro de gravedad del cine en América Latina, tanto que incluso llegó a competir cara a cara con las películas de Hollywood en las salas de cine de toda la región. Este éxito comercial tuvo dos componentes clave: primero, el desarrollo de un estilo distintivo que se conocería como la Escuela de Cine Mexicano, con películas como *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943) y *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947) que combinaban el poder de una estrella con narrativas nacionalistas y una cinematografía altamente pulida para lograr un producto mercadeable; y segundo, un circuito de distribución que llegaba a todos los países latinoamericanos, Europa occidental (especialmente España) y Norteamérica (especialmente a las comunidades latinas en los Estados Unidos). Como resultado, el cine mexicano de la época se convirtió en la segunda industria más importante de México (después del petróleo), y en una parte importante de la cultura popular en toda Latinoamérica.

Por su rol en la formulación de una identidad colectiva latinoamericana, el cine mexicano de los años cuarenta fue mucho más importante que las películas “hispanas” de la década anterior, pues aunque estas últimas tuvieron una influencia decisiva en los modos de producción y de representación en toda la región, solo se produjeron por unos pocos años, mientras que las películas mexicanas y las coproducciones mexicanas con otros países latinoamericanos gozaron de gran popularidad por más de dos décadas. El cine de estudio argentino, por su parte, vio un aumento en la producción durante el primer gobierno de Perón, e incluso llegó a competir con Hollywood y con el cine mexicano con producciones transnacionales como *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948).

Después de su apogeo en los años cuarenta, el cine latinoamericano de estudio se enfrentó a dos desafíos: una renovada ofensiva de Hollywood apoyada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, y una pérdida de interés por parte del público en unas convenciones narrativas y audiovisuales que se habían fosilizado. En este contexto, algunos estudios decidieron cambiar de estrategia y privilegiar la cantidad sobre la calidad, como lo evidencian las *chanchadas* en Brasil y el cine de ficheras en México. El cambio de estrategia aseguró la continuidad en la producción para esos estudios, pero a expensas

de la calidad que había sido la meta compartida de la mayoría de los cineastas latinoamericanos desde 1910. Otras respuestas en los años cincuenta incluyeron el uso continuado de modos de producción y representación del cine de estudio en películas que asumían una perspectiva crítica respecto a la realidad social, como ocurre en *Aventurera* (Alberto Gout, México, 1950), y producciones de corte independiente que oscilan entre el neorrealismo, en películas como *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela, 1950) y *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957); y el cine de autor, en películas como *Él* (Luis Buñuel, México, 1953) y *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1961); o que combinan ambas tendencias en películas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950) y *O Canto do Mar* (Alberto Cavalcanti, Brasil, 1954). Todas estas producciones de corte independiente tienen algo en común a pesar de sus diferencias: una nueva cultura cinéfila que incluía cineclubes, revistas de cine, programas universitarios y festivales de cine.

Simultáneamente, y en respuesta directa a las *chanchadas* en Brasil, tenemos el anacronismo llamado Vera Cruz, un estudio de cine con los mejores equipos, fundado por industriales en São Paulo con la intención explícita de crear en Brasil una industria similar a la de Hollywood. El experimento fracasó a nivel financiero, en gran medida porque se centró en la producción, ignorando la distribución y la exhibición. *O Cangaceiro* (Victor Lima Barreto, Brasil, 1953), por ejemplo, se convirtió en el primer filme brasileño en ganar un premio en Cannes, pero dado que Vera Cruz vendió los derechos de distribución internacional, el éxito no se tradujo en más ganancias para el estudio. Irónicamente, ese mismo éxito impulsó a un grupo de jóvenes cineastas a contrarrestar la versión higienizada del Brasil nordestino que la película ofrecía con tres películas que inaugurarían el Cinema Novo y por lo tanto el Nuevo Cine Latinoamericano: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1963), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963) y *Os Fuzis* (Ruy Guerra, Brasil, 1964).

El Nuevo Cine Latinoamericano fue parte de un fenómeno global que incluyó nuevos cines en África, Europa, Asia y Norteamérica. La diferencia entre las triangulaciones previas y la de ahora es que por primera vez el diálogo con los cines de Europa y Hollywood fue

reciprocado. En lugar de ser mayoritariamente un flujo de películas e influencias de norte a sur, por primera vez los flujos se dieron también de sur a norte y de sur a sur. Lo que más despertó el interés del público, los críticos y los cineastas respecto al NCLA, tanto en el norte global como el sur global, fue la combinación efectiva y sin precedentes de lo que Robert Stam llama las dos vanguardias: una vanguardia política y militante identificada con la revolución socialista (los dos modelos eran Cuba y Chile), y una vanguardia estética que experimentó con maneras de usar los modos documentales de representación para impulsar la causa de la revolución socialista. Esta función política y abiertamente militante del documental encuentra su máxima expresión en los noticieros de Santiago Álvarez, y en dos documentales épicos y abiertamente políticos: *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-79). La función política también consigue entrar en el cine de ficción mediante la incorporación de material documental y de modos de representación documentalista en el ya mencionado *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, y también en *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968) y *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974).

En estos tres últimos filmes, sin embargo, las narrativas teleológicas y los personajes ejemplares de la fase militante del NCLA van dando paso a temporalidades alternativas y a personajes multidimensionales. La revolución sigue siendo el tema central, pero una vez se da el giro autoritario en la década de 1970, y queda claro que la revolución socialista que se anticipaba en Cuba, en Chile y en el resto de la región ya no se iba a materializar, los cineastas empezaron a explorar la naturaleza construida de la realidad y del poder mediante puestas en escena neobarrocas y narrativas fragmentadas que cuestionan el monologismo y el populismo de la derecha y de la izquierda. De ese modo, películas neobarrocas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983) y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989) exploran alternativas a la heteronormatividad, la supremacía blanca y la representación de la

nación como una entidad homogénea, mediante modos correspondientemente alternativos de representación que difieren radicalmente de las superproducciones hollywoodenses y las telenovelas latinoamericanas que dominaban el paisaje audiovisual en ese momento.

En términos de la triangulación, los cineastas de la fase neobarroca del NCLA también ajustaron estrategias para aprovechar el circuito de cine arte que se consolidó a nivel global en los años setenta y ochenta. Dramas sociales como *El pez que fuma* (Román Chalbaud, Venezuela, 1977), *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, Argentina, 1981), *La ciudad y los perros* (Francisco Lombardi, Perú, 1985), y *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, Perú, 1988) también aprovecharon ese circuito, pero su estética televisual los ancla más al auge de los melodramas realistas que tuvo lugar en la década de 1980, que a una praxis neobarroca. En América Latina, estos dramas sociales evolucionaron hacia un cine plenamente melorrealista en los años noventa, un cine centrado en los afectos y las emociones, pero sin el exceso de las telenovelas que ya superaban incluso al cine de Hollywood como la forma narrativa audiovisual más popular del público latinoamericano. Es decir, el *melos* del cine melorrealista es mucho más mesurado que el de las telenovelas, mientras que su realismo se construye a través de actuaciones naturales, diálogos restringidos, filmaciones en escenarios reales, y un juicioso uso de sonido no-diegético.

Claramente, es imposible predecir qué direcciones específicas tomará el cine latinoamericano en los próximos años o décadas. Lo que sí podemos decir con plena certeza es que el cine latinoamericano de ficción seguirá siendo un cine triangulado y cada vez más heterogéneo en cuanto a formas y temas. Esta creciente heterogeneidad responde a dos fenómenos relacionados: la acumulación histórica de temas y estilos dentro del medio en sí, y el intercambio de influencias entre los diferentes medios audiovisuales. Este intercambio ha incluido la fotografía desde los comienzos mismos del cine, el teatro y la literatura desde la década de 1910, la radio desde los años veinte, la televisión desde los años cincuenta, y los medios digitales desde los años noventa. Por esta razón, si queremos encontrar pistas sobre los posibles futuros del cine latinoamericano, sería útil considerar algunos de los paralelismos entre el periodo contemporáneo y los periodos anteriores.

Gracias a la tecnología digital, el cine contemporáneo comparte con el cine mudo de los años veinte la posibilidad de hacer películas artesanales con recursos muy limitados. En los años veinte, la mayoría de las películas artesanales fueron hechas por individuos privilegiados de la sociedad que, con la excepción de Mário Peixoto, usaron el medio para celebrar los valores euro-liberales del capitalismo, la supremacía blanca, el androcentrismo y la heteronormatividad. En la actualidad, todos los sectores de la sociedad pueden producir películas artesanales, desde los sectores más privilegiados hasta los más marginalizados, y en consecuencia, los valores expresados son mucho más diversos que en la década de 1920. A pesar de esta democratización del medio, los límites de la distribución y la exhibición siguen siendo similares a los que enfrentaron los cineastas latinoamericanos durante el cine mudo. Y dado que ofrecer acceso gratuito en línea a las películas de ficción no resulta una estrategia rentable, es muy poco probable que veamos muchas películas artesanales con altos valores de producción en las próximas décadas.

Los paralelos son más fuertes con el cine de estudio. Recordemos que una breve transición al cine sonoro en los años treinta dio paso en los años cuarenta a un aumento dramático en la producción bajo la protección de Estados corporativistas. Asimismo, en los años noventa, un breve periodo de transición al cine digital ha dado paso en el nuevo siglo a un aumento dramático en la producción bajo la protección de Estados neo-corporativistas que reconocen al sector audiovisual como un agente social que merece la protección de un estado benevolente. Una pregunta que surge de este particular paralelismo es por cuánto tiempo el cine latinoamericano contemporáneo será capaz de sostener el éxito cualitativo y cuantitativo de las dos últimas décadas. ¿Se valdrá tanto de fórmulas, como lo hizo el cine de estudio, que sostener la cantidad de la producción será posible, pero a expensas de la calidad y la innovación? Las películas nostálgicas de los años noventa, desde *Danzón* (María Novaro, México-España, 1991) hasta *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, México, 1992), apuntaban en esa dirección. Pero no ocurre así en el cine más contemporáneo (2001-presente), el cual comparte con el cine de los años cincuenta no las prácticas fosilizadas de una industria en declive, sino una mezcla muy produc-

tiva de realismo con el cine arte. Y como en los años cincuenta, el cine contemporáneo está acompañado de una pujante cultura cinéfila que incluye festivales de cine, revistas (impresas y digitales), páginas web, blogs, libros, escuelas de cine, archivos de cine, programas académicos, congresos académicos y asociaciones de investigación, tanto nacionales como panlatinoamericanas.⁴ Considérense los múltiples paralelos entre la trilogía gótica de Leopoldo Torre Nilsson y la de Lucrecia Martel en tanto cine arte; el resurgimiento de un neorrealismo crítico en películas como *Bolivia* (Adrián Caetano, Argentina, 2001), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, Argentina, 1999) y *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, México, 2004); y la síntesis de ambas tradiciones en *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018). Películas como estas no serían posibles sin la cultura cinéfila de hoy día; faltaría ver si esa cultura es lo suficientemente fuerte para sostener producciones de corte neorrealista y/o cine arte a largo plazo.

Las correspondencias entre el cine contemporáneo y el NCLA son menos evidentes, pero se pueden encontrar en muchas películas contemporáneas —*Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, México-España, 2001); *Central do Brasil* (*Estación Central*; Walter Salles, Brasil-Francia, 1998); *Cidade de Deus* (*Ciudad de Dios*; Fernando Meirelles, Brasil-Francia, 2002); y otra vez *Roma* (2018)— que cuestionan la posibilidad misma de cualquier emoción o afecto individual por fuera de lo social, al captar la realidad social extra-fílmica por medio de una gran profundidad de campo.

Claramente, el legado de los periodos anteriores en el cine contemporáneo está vivo aunque no siempre esté a flor de piel. Es un cine que

4 Esta cultura cinéfila está a la espera de un estudio riguroso cuyo punto de partida podría ser el análisis comparado de las asociaciones nacionales de investigación tales como SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), Sepancine (Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico) y AESECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), y a nivel transnacional, organizaciones como RICILA (Red de Investigadores de Cine Latinoamericano), la Sección de Estudios de Cine de LASA (Latin American Studies Association) y el Caucus Latina/o de SCMS (Society for Cinema and Media Studies).

seguirá evolucionando como una práctica triangulada en diálogo con los cines de Hollywood y los europeos, y seguramente también con los cines de Asia, en la medida en que los intercambios comerciales y culturales entre América Latina y China sigan creciendo al ritmo de los últimos años. Independientemente de qué formas específicas tomen estas prácticas trianguladas —algo que las nuevas tecnologías, las políticas de estado, y las iniciativas de integración regional seguirán impactando— el cine latinoamericano seguirá hablando un idioma que es familiar porque es siempre ya global, y a la vez extraño porque surge de una cultura radicalmente heterogénea y con múltiples experiencias y horizontes de la modernidad.

Bibliografía de textos citados

- ADORNO, Rolena. *Latin American Colonial Literature: A Very Short Introduction*. London: Oxford University Press, 2011.
- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- . “Leopoldo Torre Nilsson: un cineasta entre escritores”, en *Leopoldo Torre Nilsson: una estética de la decadencia*, ed. M. del C. Vieites. Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira, 2002, pp. 11-33.
- ALEXANDROV, Grigory (ed.). *¡Que viva México!* New York: Kino, 2001.
- ALVARAY, Luisela. “National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema”, *Cinema Journal*, vol. 47, n. 3, 2008, pp. 48-65.
- ARISTÓTELES. *Retórica*, trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- ARREDONDO, Isabel. “Un cine para ‘vísceras pensantes’: Bolívar, *Sinfonía Tropikal* de Diego Rísquez”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, n. 73, 2011, pp. 149-72.
- ARROM, José Juan. “Criollo: definición y matices de un concepto”, *Hispania*, vol. 34, n. 2, 1951, pp. 172-76.
- AUFDERHEIDE, Patricia. “New Latin American Cinema Reconsidered”, en *The Daily Planet: A Critic on the Capitalist Culture Beat*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 238-56.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: O Diálogo Silencioso entre os Cineastas Latinoamericanos nos Anos 1950 e 60*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

- BAILEY, Gauvin Alexander. *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame: Notre Dame University Press, 2010.
- . *Art of Colonial Latin America*. New York: Phaidon, 2005.
- BARNARD, Timothy y RIST, Peter (eds.). *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- BAZIN, André. “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz. Madrid: Ediciones Rialp, 1966, pp. 81-100.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés Weikert. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2003.
- BENTES, Ivana. “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, en *The Cinema of Latin America*, eds. Alberto Elena y Marina Díaz López. London: Wallflower Press, 2003, pp. 89-97.
- BERMÚDEZ ROTHE, Beatriz. *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe: catálogo de cine y video*. Caracas: Biblioteca Nacional, 1995.
- BERNARDES, Horacio; LERER, Diego y WOLF, Sergio (eds.). *El nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka-Fipresci, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978.
- BERTELLINI, Giorgio. “Introduction: Traveling Lightness”, *Italian Silent Cinema: A Reader*, ed. Giorgio Bertellini. London: John Libbet, 2003, pp. 3-16.
- BEVERLEY, John y OVIEDO, José. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995.
- BIRRI, Fernando. “Fernando Birri: un constructor de utopías [entrevista con Mariluce Moura]”, *Pesquisa*, n. 127, 2006, s. p., <<https://revistapesquisa.fapesp.br/2006/09/01/um-construtor-de-utopias/>>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- . *Fernando Birri: el alquimista poético-político: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.
- . “Cine y subdesarrollo”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 1, ed. Fundación Mexicana de Cineastas. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 17-22.

- BLAINE, Patrick. "Representing Absences in the Postdictatorial Cinema of Patricio Guzmán", *Latin American Perspectives*, vol. 40, n. 1, 2013, pp. 114-30.
- BOLADO, Carlos. "New Mexican Cinema: A Marketing Idea" [entrevista a Carlos Bolado con Richard K. Curry, José Miguel Muñoz, y Mikel Angel Zárate], *Cine y... Revista de Estudios Interdisciplinarios sobre el Cine en Español/Journal of Interdisciplinary Studies on Film in Spanish*, vol. 1, n. 1, 2008, pp. 98-119.
- BORDWELL, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", en *Film Theory and Criticism*, eds. Leo Braudy y Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 2004, pp. 774-82.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges y el cine*, ed. Edgardo Cozarinsky. Buenos Aires: Sur, 1974.
- BRANNON DONOGHUE, Courtney. "Sony and Local-Language Productions: Conglomerate Hollywood's Strategy of Flexible Localization for the Global Film Market", *Cinema Journal*, vol. 53, n. 4, 2014, pp. 3-27.
- BRENEZ, Nicole. "Light My Fire: *The Hour of the Furnaces*", *Sight and Sound*, abril 2012, <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/greatest-films-all-time-essays/light-my-fire-hour-furnaces>>. Consultado el 1 de diciembre de 2012.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- BUÑUEL, Luis. "El cine, instrumento de poesía". *Revista Universidad de México*, vol. 8, 4 de diciembre de 1958, pp. 1-2, 15.
- BURTON, Julianne. "Araya Across Time and Space: Competing Canons of National and International Film History", *Nuevo Texto Crítico*, vol. 11, n. 21-22, 1998, pp. 207-34.
- . "Reframing the Fifties", *Nuevo Texto Crítico*, vol. 11, n. 21-22, 1998, pp. 5-27.
- . "Regarding Rape: Fictions of Origin and Film Spectatorship", en *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*,

- eds. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado. London: BFI Publishing, 1993, pp. 258-68.
- . “Toward a History of Social Documentary in Latin America”, en *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 3-30.
- . *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- CABALLERO, Rufo (ed.). *A solas con Solás*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- CABALLERO, Rufo y DEL RÍO, Joel. “No hay cine adulto sin herejía sistemática”, *Temas*, n. 3, 1995, pp. 102-15.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1998.
- CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- . *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CASTRO, Fidel. “Discurso pronunciado en el acto conmemorativo del XI aniversario de la acción del 13 de marzo de 1957, efectuado en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1968”, <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f130368e.html>>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- CELESTINO, Olinda y MEYERS, Albert. *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt: Vervuert, 1981.
- CHANAN, Michael. “Cuba and Civil Society”, *Nepantla: Views from South*, vol. 2, n. 2, 2001, pp. 387-406.
- (ed.). *Twenty-Five Years of New Latin American Cinema*. London: British Film Institute, 1983.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*, trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- COMISIÓN DE ORIENTACIÓN REVOLUCIONARIA DEL COMITÉ CENTRAL DEL PARTIDO (ed.). *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.

- CONFERENCIA EPISCOPAL ARGENTINA. *La Biblia*. <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- COPLAND, Aaron. "Mexican Composer", *The New York Times*, 9 de mayo de 1937, <<http://www.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-mexican.html>>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- COSUELO, Jorge Miguel. *José Agustín Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2001.
- DE ANDRADE, Oswald. "Manifiesto antropófago" [1928], trad. Héctor Olea, en *Arte y arquitectura del modernismo brasileño 1917-1930*, comp. Aracy Amaral. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 143-50.
- DE LA COLINA, José y PÉREZ TURRENT, Tomás. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. Ciudad de México: CONACULTA, 1996.
- DE LA FUENTE, Anna Marie. "Latin Biz Thrives as Local Pic Funds Mature", *Variety*, 7-13 de febrero de 2011, p. A4.
- DE LAURETIS, Teresa. "Desire in Narrative", en *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*, eds. Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazaj. Boston: Bedford/St. Martin's, 2001, pp. 573-93.
- . "El deseo de la narración", en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, trad. Silvia Iglesias. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 165-250.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano. 1896-1947*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1987.
- DE SOUZA, Carlos Roberto. "Humberto Mauro", en *Le Cinéma Brésilien*, ed. Paulo Antonio Paranaguá. París: Éditions du Centre Pompidou, 1987.
- DIRECCIÓN GENERAL DE SERVICIOS DE DOCUMENTACIÓN, INFORMACIÓN Y ANÁLISIS DE LA CÁMARA DE DIPUTADOS DE MÉXICO. "La constitución política y sus reformas: febrero 1917-marzo 2013",

- <http://www.diputados.gob.mx/sedia/biblio/doclegis/cuad_cons_mar13.pdf>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- DUSSEL, Enrique. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*. La Paz/Buenos Aires: Plural Editores/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés, 1994, <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20111218114130/1942.pdf>>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- ECKKRAMMER, Eva Martha. "On the Perception of 'Creole' Language and Identity in the Netherlands Antilles", en *A Pepper-Pot of Cultures: Aspects of Creolization in the Caribbean*, eds. Gordon Collier y Ulrich Fleischman. New York: Rodopi, 2003, pp. 85-108.
- EISENSTADT, S. N. *Comparative Civilizations and Multiple Modernities. Part II*. Leiden: Koninklijke Brill, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. "Cómo rodar *El Capital*", *Mientras Tanto*, n. 112, 2009, pp. 95-118, <<http://mientrastanto.org/sites/default/files/mt112.pdf>>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- . "Primer bosquejo de *¡Que viva México!*", en *El sentido del cine*, trad. Norah Lacoste. Ciudad de México: Siglo XXI, 1994, pp. 183-86.
- . *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986.
- . *¡Que viva México!* [Guion], trads. José Emilio Pacheco y S. Barros Sierra. Ciudad de México: Ediciones Era, 1964.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-Realista?* São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- FALICOV, Tamara. "Programa Ibermedia: Co-Production and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space", *Spectator*, vol. 27, n. 2, 2007, pp. 21-30.
- . *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. New York: Wallflower Press, 2007.
- FEIN, Seth. "From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema After the Second World War", en *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, eds. Joanne Hershfield y David R. Maciel. Lanham: SR Books, 2005, pp. 123-64.

- FERNÁNDEZ, Damián J. *Cuba and the Politics of Passion*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, trad. Alex Strachey. New York: W. W. Norton & Co., 1959.
- FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 vols. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “¿Habrà cine latinoamericano en el año 2000?”, *La Jornada Semanal*, 21 de febrero de 1993, pp. 27-33.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. “Por un cine imperfecto”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 3, ed. Fundación Mexicana de Cineastas. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 63-77.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- . *Historia documental del cine mexicano*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1972.
- GRANT, Barry Keith (ed.). *Auteurs and Authorship: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- GUEVARA, Alfredo. *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, ed. Yaíma García. Madrid: Festival del Nuevo Cine Latinoamericano/Ediciones Autor, 2008.
- . “El cine cubano 1963”, *Cine Cubano*, vol. 3, n. 14-15, 1963, p. 1.
- GUEVARA, Ernesto “Che”. “El socialismo y el hombre en Cuba”, <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.html>>. Consultado el 24 de junio de 2019.
- . “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental”, <http://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm>. Consultado el 1 de diciembre de 2012.
- . “El hombre nuevo”, en *Los dispositivos en la flor*, ed. Edmundo Desnoes. Hanover: Ediciones del Norte, 1981, pp. 525-32.
- GUIDO, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, [1940] 1944.

- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. "Warawara", en *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*, eds. Timothy Barnard y Peter Rist. Austin: University of Texas Press, 1996, pp. 85-86.
- GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde" en *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser. London: British Film Institute, 1990, pp. 56-62.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos*, ed. Mirta Ibarra. Madrid: Fundación Autor, 2007.
- . *Dialéctica del espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
- GUZMÁN, Patricio. Entrevista con Berta Pérez, 2013, <<https://www.patricioguzman.com/es/articulos/25-entrevista-1>>. Consultado el 26 de mayo de 2018.
- . Entrevista con Cecilia Ricciarelli, 2013, <www.patricioguzman.com/es/libros/el-cine-documental-segun-p-g>. Consultado el 12 de diciembre de 2017.
- . "A vueltas con la memoria", entrevistado por Carlos Prieto, *Minerva*, n. 3, 2006, <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=89>>. Consultado el 13 de diciembre de 2017.
- . Entrevista con Mauricio Yáñez, 2000, <http://www.rchav.cl/2004_4_ent02_yanez.html>. Consultado el 20 de diciembre de 2017.
- . "Politics and the Documentary in People's Chile [entrevista con Julianne Burton]", en *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, ed. Julianne Burton. Austin: University of Texas Press, 1986, pp. 49-68.
- HALBWACHS, Maurice. "The Collective Memory", en *The Collective Memory Reader*, eds. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi y Daniel Levy. New York: Oxford University Press, 2011, pp. 139-49.
- HANSEN, Miriam. "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism", *Film Quarterly*, vol. 54, n. 1, 2000, pp. 10-22.
- HARO, Juan. "Un escultor singular: Antonio Francisco Lisboa, 'O Aleijadinho'", *Revista de Cultura Brasileira*, n. 50, 1979, pp. 91-107.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "Barroco en América", en *La utopía de América*, eds. Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1940] 1978, pp. 116-19.
- HERLINGHAUS, Hermann. "La película *Org* (1969/1978) de Fernando Birri", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 73, 2011, pp. 121-22.
- HERSHFIELD, Joanne. "Race and Ethnicity in the Classical Cinema", en *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, eds. Joanne Hershfield y David R. Maciel. Lanham: SR Books, 2005, pp. 81-100.
- JAEHNE, K. "*The Last Supper*", *Film Quarterly*, vol. 33, n. 1, 1979, pp. 48-53.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1990.
- JARVINEN, Lisa. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out of Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.
- JUNG, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*, trad. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- KAUP, Monika. "Antidictatorship Neobaroque Cinema: Raúl Ruiz's *Mémoire des apparences* and María Luisa Bemberg's *Yo, la peor de todas*", en *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*. Richmond: University of Virginia Press, 2012, pp. 183-242.
- . "Neobaroque: Latin America's Alternative Modernity", *Comparative Literature*, vol. 58, n. 2, 2006, pp. 128-52.
- KING, John. *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*, trad. Gilberto Bello. Bogotá: TM Editores, 1990.
- KRIGER, Clara. *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- LEDUC, Paul. "Nuevo cine latinoamericano y reconversión industrial. Una tesis reaccionaria", en *El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy*. Ciudad de México: UNAM, 1988, pp. 19-21.
- LEZAMA LIMA, José. "La curiosidad barroca", en *El reino de la imagen*, ed. Julio Ramos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 384-99.

- LÓPEZ, Ana M. "A Poetics of the Trace", en *New Documentaries in Latin America*, eds. Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez. New York: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 25-43.
- . "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, pp. 48-78.
- . "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema", en *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, eds. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado. London: BFI Publishing, 1993, pp. 147-63.
- . "An 'Other' History: The New Latin American Cinema", en *Resisting Images: Essays on Cinema and History*, eds. Robert Sklar y James Musser. Philadelphia: Temple University Press, 1990, pp. 308-30.
- . "*The Battle of Chile*: Documentary, Political Process, and Representation", en *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 267-88.
- LÖWY, Michael. *Marxism in Latin America from 1909 to the Present*. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1992.
- . "Trayectoria de la Segunda Internacional Socialista en América Latina", *Cuadernos Políticos*, n. 29, 1981, pp. 36-45.
- LUGO-ORTIZ, Agnes. "Between Violence and Redemption: Slave Portraiture in Early Plantation Cuba", en *Slave Portraiture in the Atlantic World*, eds. Agnes Lugo-Ortiz y Ángela Rosenthal. New York: Cambridge University Press, 2013.
- LYOTARD, François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Manchester: University of Manchester Press, 1999.
- MALMIÉ, Stephan. "Creolization and Its Discontents", *Annual Review of Anthropology*, n. 35, 2006, pp. 433-56.
- MARANGHELLO, César. "*Besos brujos*", en *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, eds. Alberto Elena y María Díaz López. Madrid: Alianza Editorial, 1999, pp. 44-8.
- MARTEL, Lucrecia. "El sonido en la escritura y la puesta en escena", YouTube, publicado por Casa de América, 26 de enero de 2011. <https://www.youtube.com/watch?time_

- continue=464&v=mCKHzMzMlZo>. Consultado el 29 de junio de 2019.
- . Entrevista con Haden Guest, *BOMB*, n. 106, 2009, s. p., <<https://bombmagazine.org/articles/lucrecia-martel/>>. Consultado el 14 de junio de 2019.
- MARTÍ, José. “Carta a José Dolores Poyo de 5 de diciembre de 1891”, en *Obras completas*, vol. 1. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 275.
- MARTIN, Michael (ed.). *New Latin American Cinema*, 2 vols. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- MARTIN-MÁRQUEZ, Susan. “Coloniality and the Trappings of Modernity in *Viridiana* and *The Hand in the Trap*”, *Cinema Journal*, vol. 51, n. 1, 2011, pp. 96-114.
- MARTÍNEZ HEREDIA, Fernando. “Gramsci en la Cuba de los años sesenta”, en *Fernando Martínez Heredia. Pensar en tiempo de Revolución: antología esencial*, ed. Magdiel Sánchez. Buenos Aires: CLACSO, 2018, pp. 177-90.
- MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1992.
- . *El sexenio alemanista*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1990.
- MESA-LAGO, Carmelo. *Cuba in the 1970s: Pragmatism and Institutionalization*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978.
- MIRANDA HARDY, David. “Re: *La batalla de Chile*”, correo electrónico recibido por Paul A. Schroeder Rodríguez el 18 de diciembre de 2017.
- MONSIVÁIS, Carlos. “Tin Tan: *El Rey del Barrio*”, en *Las imprescindibles de Monsiváis*, ed. Carlos Bonfil. Ciudad de México: CONACULTA, 2011.
- MORENO FRAGINALS, Manuel. *El ingenio: el complejo económico social cubano del azúcar, tomo I (1760-1860)*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964.
- MOULIN, Tomás. “A Time of Forgetting the Myths of the Chilean Transition”. *NACLA Report on the Americas*, <<https://nacla.org/article/time-forgetting-myths-chilean-transition>>. Consultado el 12 de diciembre de 2017.
- MRAZ, John. “La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes”, en *El cine mexicano a través de la crítica*, eds. Gustavo García y Da-

- vid R. Maciel. Ciudad de México: UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, pp. 79-98.
- . “Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema”, en *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 131-50.
- NAGIB, Lúcia. *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London: I. B. Tauris, 2007.
- (ed.). *The New Brazilian Cinema*. New York/London: I. B. Tauris & Co., 2003.
- NICHOLS, Bill. *Introducción al documental*, trad. Miguel Bustos García. Ciudad de México: UNAM, 2013.
- . *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*, 2.^a ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.
- . *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*. La Habana: UNEAC, 1989.
- OUBIÑA, David. *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Orígenes, evolución y problemas”, en *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 13-78.
- . *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Luis Buñuel*. Él. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.
- . “Of Periodizations and Paradigms: The Fifties in Perspective”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. 11, n. 21-22, 1998, pp. 31-44.
- . “América Latina busca su imagen”, en *Historia general del cine*, vol. 10, eds. Gustavo Domínguez y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 207-394.
- . “Brésil”, en *Les Cinémas de l’Amérique latine*, eds. Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron. Paris: Nouvelles Éditions Pierre Lherminier, 1981, pp. 93-140.
- PARKINSON ZAMORA, Lois y KAUP, Monika. “Baroque, New World, Neobaroque: Categories and Concepts”, en *Baroque New Worlds*:

- Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke University Press, 2010, pp. 1-35.
- PEARSON, Roberta. "Early Cinema" y "Transitional Cinema", en *The Oxford History of World Cinema*, ed. G. Nowell-Smith. New York: Oxford University Press, 1996, pp. 13-42.
- PEIXOTO, Mário. "Um filme da América do Sul", en *Mário Peixoto: Escritos sobre Cinema*, ed. Saulo Pereira de Mello. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 88-93.
- PÉREZ, Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. New York: Oxford University Press, 1995.
- PÉREZ TURRENT, Tomás. "The Studios", en *Mexican Cinema*, ed. Paulo Antonio Paranaguá, trad. Ana M. López. London: BFI, 1995, pp. 133-44.
- PERLOFF, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- PESSOA RAMOS, Fernão. "Humberto Mauro", en *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 123-40.
- PICK, Zuzana M. "Gabriel Figueroa: la mística de México en *El fugitivo*. John Ford, 1947" *El Ojo que Piensa*, vol. 3, n. 6, 2012, <<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/105>>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- . *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- PICÓN SALAS, Mariano. *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- PINES, Jim y WILLEMEN, Paul. *Questions of Third Cinema*. London: BFI Publishing, 1989.
- PODOLSKY, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- QUIJANO, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Nepantla: Views from the South*, vol. 1, n. 3, 2000, pp. 542-43.

- . “Modernity, Identity, and Utopia in Latin America”, *Boundary 2*, vol. 20, n. 3, 1993, pp. 147-77.
- QUIRÓS, Oscar. “Critical Mass of Cuban Cinema: Art as the Vanguard of Society”, *Screen*, vol. 37, n. 3, 1996, pp. 279-93.
- RAMÍREZ BERG, Charles. “*El automóvil gris* and Mexican Classicism”, en *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*, ed. Chon Noriega. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 3-32.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (DLE)*, <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>. Consultado el 13 de diciembre de 2017.
- RIVERA, Diego y BRETON, André. “¡Por un arte revolucionario independiente!”, en *Arte y política*, ed. Raquel Tibol. Ciudad de México: Grijalbo, [1938] 1979, p. 185.
- ROBERTSON, Roland. “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”, en *Global Modernities*, eds. Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson. London: Sage Publications, 1995, pp. 25-44.
- ROCHA, Carolina. “Contemporary Argentine Cinema During Neoliberalism”, *Hispania*, vol. 92, n. 4, 2009, pp. 841-51.
- ROCHA, Glauber. “Eztetyka do Sonho”, en *Glauber Rocha: del hambre al sueño*, eds. Eduardo F. Costantini Jr., Ana Goldman y Adrián Cangi. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini/MALBA, 2004, pp. 38-43.
- . *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 45-53.
- . Cubierta para *A Idade da Terra*. São Paulo: Versátil Home, 1980.
- ROCHA, Gregorio C. “*La venganza de Pancho Villa*: A Lost and Found Border Film”, en *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, eds. Alexandra Juhasz y Jesse Lerner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, pp. 50-58.
- RUFFINELLI, Jorge. “El nuevo nuevo cine latinoamericano”, *Nuevo Cine Latinoamericano* [La Habana], n. 2, 2001, pp. 28-38.
- . *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra, 2001.
- RUÍZ, Raúl. *Poética del cine*, trad. del francés de Waldo Rojas. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, [1995] 2000.

- SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Chicago/Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- SAN MIGUEL, Heliodoro. "Rio, 40 Graus", en *The Cinema of Latin America*, eds. Alberto Elena y Marina Díaz López. London: Wallflower Press, 2003, pp. 71-80.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel: obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones JC, 1984.
- SANJINÉS, Jorge. "El plano secuencia integral", *Cine Cubano*, n. 125, 1989, pp. 65-71.
- . "Antecedentes históricos del cine social en Bolivia", en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 1, ed. Fundación Mexicana de Cineastas. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 103-6.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SAUVAGET, Daniel. "Arturo Ripstein: un barroco social", en *Los grandes directores de cine*, eds. Jean A. Gili et al. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008, pp. 305-6.
- SCHIWY, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.
- SCHNITMAN, Jorge A. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood: ALEX Publishing Corporation, 1984.
- SCHRADER, Paul. "Notes on Film Noir", en *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1997, pp. 213-26.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. *Latin American: A Comparative History of Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- . "Las múltiples modernidades del cine latinoamericano", *Hispanófila*, n. 177, 2016, pp. 75-87.
- . "La primera vanguardia del cine latinoamericano", en *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación vanguardias y transición*, eds. Aurelio de los Reyes y David Wood. Ciudad de México: UNAM, 2015, pp. 209-32.

- . “Little Red Riding Hood Meets Freud in Lucrecia Martel’s Salta Trilogy”, *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, n. 87, 2014, pp. 93-115.
 - . “Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco”, *Valenciana* [Guanajuato], vol. 6, n. 12, 2013, pp. 129-54.
 - . “After New Latin American Cinema”, *Cinema Journal*, vol. 51, n. 2, 2012, pp. 87-112.
 - . “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, n. 73, 2011, pp. 15-36.
 - . “Marxist Historiography and Narrative Form in Sergei Eisenstein’s *¡Que viva México!*”, *Rethinking Marxism*, vol. 21, n. 2, 2009, pp. 228-42.
 - . “The Heresy of Cuban Cinema”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 37, n. 2, 2008, pp. 127-42.
 - . “Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics”, *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-58.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SMITH, Paul Julian. *Amores perros*. London: BFI, 2003.
- SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- STAM, Robert. “Visual Style and Racial Politics”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. 11, n. 21-22, 1998, pp. 101-23.
- . “From Hybridity to the Aesthetics of Garbage”, *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, vol. 3, n. 2, 1997, pp. 275-90.
 - . “Cross-Cultural Dialogisms: Race and Multiculturalism in Brazilian Cinema”, en *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, eds. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado. London: BFI Publishing, 1993, pp. 175-191.

- . “*The Hour of the Furnaces* and the Two Avant-Gardes”, en *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 251-66.
- SUCRE, Guillermo. “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *Revista Iberoamericana*, vol. 41, n. 92-93, 1975, pp. 493-508.
- THEIDON, Kimberly. “The Milk of Sorrow: A Theory on the Violence of Memory”, *Canadian Woman Studies*, vol. 27, n. 1, 2009, pp. 8-16.
- THOMPSON, Kristin. “From Primitive to Classical”, en *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, eds. David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 157-73.
- TIERNEY, Dolores. *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- TORRE NILSSON, Leopoldo. “Entrevista con Torre Nilsson”, en *Leopoldo Torre Nilsson: una estética de la decadencia*, ed. M. del C. Vieites. Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira, 2002, pp. 95-106.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- TUÑÓN, Julia. “Emilio Fernández: A Look Behind the Bars”, en *Mexican Cinema*, ed. Paulo Antonio Paranaguá, trad. Ana M. López. London: BFI, 1995, pp. 179-92.
- UNESCO INSTITUTE OF STATISTICS. “Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry: An Analysis of the 2012 UIS International Survey of Feature Film Statistics”, agosto 2013, <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/emerging-markets-and-the-digitalization-of-the-film-industry-en_0.pdf>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- UNRUH, Vicky. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- URBANSKI, Edmund Stephen. “La pampa y los porteños en la reciente interpretación argentina”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [1968]. Ciudad de México: El Colegio de México, 1970, pp. 871-82, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz33w4>>.
- VIEIRA, João Luiz. “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, en *Brazilian Cinema*, eds. Randal Johnson

- y Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, pp. 256-69.
- VIEJO, Breixo. “O Cangaceiro”, en *The Cinema of Latin America*, eds. Alberto Elena y Marina Díaz López. London: Wallflower Press, 2003, pp. 63-70.
- VILLEGAS, Paulina. “Congreso mexicano otorga derechos laborales a personas trabajadoras del hogar”, *The New York Times*, 15 de mayo de 2019, <<https://www.nytimes.com/es/2019/05/15/trabajadores-del-hogar-ley/>>. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
- WEST, Dennis. “Esclavitud y cine en Cuba: El caso de *La última cena*”, en *Alea, una retrospectiva crítica*, ed. Ambrosio Fornet. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- WILLIAMS, Bruce. “Straight from Brazil? National and Sexual Disavowal in Mário Peixoto’s *Limite*”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 38, n. 1, 2001, pp. 31-40.
- WOLL, Allen L. *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1980.
- XAVIER, Ismail. “*Black God, White Devil*: The Representation of History”, en *Brazilian Cinema*, eds. Randall Johnson y Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, pp. 134-48.
- ZAVATTINI, César. “Some Ideas on the Cinema”, en *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*, eds. Timothy Corrigan, Patricia White y Meta Mazai. Boston: Bedford/St. Martin’s, 2001, pp. 918-19.
- ZIPES, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *El extraño viaje: el celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*. Valencia: Ediciones Episteme, 1999.

Índice analítico

- 8 ½ (Italia, 1963): 273
25 Watts (Uruguay-Países Bajos, 2001): 367
79 primaveras (Cuba, 1969): 245
Las abandonadas (México, 1944): 155
El acorazado Potemkin (Bronenosets Potyomkin; Unión Soviética, 1925): 94
L'Age d'Or (La edad de oro; Francia, 1930): 197
Agua (Argentina, 2006): 376
Aguilar, Gonzalo: 225, (232), 383
Agulha no Palheiro (Aguja en el pajar; Brasil, 1953): 233
Abi está el detalle (México, 1940): 149
Aitaré da Praia (Aitare de la playa; Brasil, 1925): 56
Alamar (México, 2009): 368, 405
Alazraki, Benito: 235
Alche, María: 379, 389
Aleandro, Norma: 341
Aleijadinho: 24, 299, 300, (301)
Alemán, Miguel: 154, 165, (166), 203
Alexandrov, Grigori: 88, 94
Alfonsín, Raúl: 346, 391
Alicia en el pueblo de Maravillas (Cuba, 1991): 342
Allá en el Rancho Grande (México, 1936): 28, 37, 116, 128, 133, 135-138, 140, 166, 436
Allá en el Trapiche (Colombia, 1943): 137
Allende, Salvador: 31, 263, 264, 268-270, 328, 406, 410
Alma de bohemio (Argentina, 1949): 172
Almendros, Néstor: 232
Alô Alô Carnaval (Brasil, 1936): 135, 136
Alonso, Alicia: 360
Alonso, Carlos: 63
Alonso, Lisandra: 368
Alva, Salvador, Guillermo y Eduardo (hermanos): 53, 54
Álvarez, Santiago: 32, 38, 244-246, 273, 338, 341, 439
Amadori, Luis César: 28, 37, 168, 171, 437
Amalia (Argentina, 1914): 58
Amaral, Suzana: 375
Amaral, Tata: 375

- Amerika, Terra Incognita* (Venezuela, 1988): 339
- Amezcu, Javier: 199
- Amores perros* (México, 2000): 30, 356, 363-365
- Andrade, Joaquim Pedro de: 35, 38, 332, 333, 335, 439
- Andrade, Mario de: 333
- Andrade, Oswald de: 177, 333, (334)
- El ángel azul* (*Der blaue Engel*; Alemania, 1930): 126
- Ángel de fuego* (México, 1991): 375
- El ángel exterminador* (México, 1962): (214)
- Angelino, Joel: 359
- Angelitos negros* (México, 1948): 155
- Anreus, Idalia: 285
- Antonioni, Michelangelo: 273, 428
- Aparicio, Yalitza: 429, 431
- Apenas un delincuente* (Argentina, 1949): 167
- Aquella noche en Río* (*That Night in Rio*; Estados Unidos, 1941): 150
- Arau, Alfonso: 30, 347, 354, 441
- Araya* (Venezuela, 1959): 241-243, 338
- Araya, Arturo: 270
- Arbenz, Jacobo: 239
- Argentina Sono Film: 114, 115
- Aristaraín, Adolfo: 440
- Aristóteles: (480)
- Armendáriz, Pedro: 157
- Arns, Paulo Evaristo: 395
- Arrieta, Santiago: 141
- Arzuaga, José María: 234
- Así es la vida* (Argentina, 1939): 142
- Astruc, Alexandre: 194
- Atualidades Atlântida*: 182
- Aufderheide, Patricia: 349
- El automóvil gris* (México, 1919): 30, 35, 63, 68-71, 74, 366, 435
- Avellar, José Carlos: 323
- Aventurera* (México, 1950): 178-182, 203, 438
- Ayúdame a vivir* (Argentina, 1936): 135, 136
- Azteca (distribuidora): 154
- Babenco, Héctor: 368
- Bailey, Gauvin Alexander: (298), (299)
- La Balandra "Isabel" llegó esta tarde* (Venezuela, 1950): (168)
- Balcare, Leonora: 378
- Balmaseda, Mario: 293
- Balmes, José: 413, 415-418
- Ballón, Marino: 397
- Barquisimeto (Lara, Venezuela): 56
- Barravento* (Brasil, 1962): (153), 243, 337
- Barreto, Lima: 195, 215-217, 438
- Barrio gris* (Argentina, 1952): 145
- Barroco* (México-España, 1989): 338
- Barroco* (Sarduy): (300), 330, 331
- Bastos, Othon: 247, 248
- La batalla de Chile* (Chile-Cuba, 1975-1979): 38, 246, 262, (264), 267-271, 405, 406, 408, 410-414, 417, 418, 420, 427, 439
- Bauche, Vanessa: 364
- Bazin, André: 194, 196, 197
- Bellini, Durval: 86
- El bello durmiente* (México, 1952): 175
- Belloso, Carlos: 379
- Bemberg, María Luisa: 339, 375
- Benacerraf, Margot: 232, 241-243, 338, 374
- Benamou, Catherine: (152)
- Benjamin, Walter: 411
- Benoit, Georges: 46
- Bentes, Ivana: 247, (248)

- Bergman, Ingmar: 192
 Beristáin, Luis: 210
Berlín, sinfonía de una ciudad (Berlin, die Sinfonie der Großstadt; Alemania, 1927): 83
 Bernhardt, Sarah: 55
 Berríos Águila, Violeta: 423, 425
 Bertellini, Giorgio: 51, (52)
 Bertolotto, Sofía: 377, 378
Besos brujos (Argentina, 1937): 136
 Beverley, John: 23
 Biniez, Adrián: 368
 Bioy Casares, Adolfo: 341
 Birri, Fernando: 68, 232, 234, 240, 241, 256, 323, 326-332, 335, 337, 345, 348-350
 Bizet, Georges: 388
 Blaine, Patrick: 413
 Blake, William: 329
 Bo, Armando: (174)
 Boal, Augusto: 257
La boca del lobo (Perú, 1988): 440
 Bolívar, Simón: 254, 256
Bolívar, sinfonía tropical (Venezuela, 1979): 339
 Bonfioli, Igino: 60
Bordertown (Estados Unidos, 1935): (72)
 Borges, Graciela: 378
 Borges, Jorge Luis: 34, 36, 143, 328
La borrachera del tango (Argentina, 1929): 63
 Botelho, Alberto: 52
 Boytler, Arcady: 124, 125
 Boytler, Lina: 125
 Bracho, Julio: 155
 Brasil, Edgar: 77, 104
Brasilianas (serie, 1945-1956): 184, 185
Brasa dormida (Braza Dormida; Brasil, 1928): 56
 Brecht, Bertolt: 272
 Breno, Olga: 101, 102
 Bresson, Robert: 192
 Breton, André: 302
 Brito, Ramón: 286
 Brooks, Peter: 282
Buena Vista Social Club (Alemania-Estados Unidos-Reino Unido-Francia-Cuba, 1999): 355
 Buñuel, Luis: 37, 192, 195, 197-199, 202, 204-206, 208, 209, 211-215, 218, 223, 235, (309), 404, 427, 438
 Burle, Jose Carlos: 176, 177
 Burton-Carvajal, Julianne: 204, 243, 403, 404
 Burucúa, Constanza: 424, (425)
 Bussi de Allende, Hortensia: 417
 Bustillo Oro, Juan: 126, 149
 Caballero, Rufo: (283), 291, (292)
 Cabanne, William Christy: 73
Cabiria (Italia, 1914): 55
 Cabrera, Juan Manuel: 68
 Cabrera, Sergio: 356
 Caetano, Adrian: 234, 367, 442
Cahiers du Cinéma: 194
La caída (Argentina, 1959): 225, 229, 230
 Cairo, Humberto: 35, 63, 64, 435
 Calderin, Flavia: 292
 Callas, Maria: 360
Calle sin sol (Rua Sem Sol; Brasil, 1954): 234
 Calles, Plutarco Elfas: 72, 98, 99
 Calvo, Máximo: 58
 Camacho, Manuel Avila: 165
 Camargo, Joracy: 168
Camila (Argentina, 1984): 375
Camino al crimen (México, 1951): 155, 167

- El camino de la vida* (*Putevka v zhizn'*; Unión Soviética, 1931): 205, 206
- Campeón sin corona* (México, 1945): 155, 203
- Canal Plus: 348
- Canals de Homs, Juan: 69
- Canción de primavera* (*Canção de Primavera*; Brasil, 1923): 60
- Cândido, João: 46, 52, 53
- O Cangaceiro* (Brasil, 1953): 215-218, 438
- Canoa* (México, 1975): 338
- Cantinflas. Véase Mario Moreno
- Un canto de nostalgia* (*O Canto da Saudade*; Brasil, 1952): 185
- El canto del mar* (*O Canto do Mar*; Brasil, 1954): (153), 216
- Capellaro, Vittorio: 58
- El Capital* (Marx): 30, 97, 98
- Carândiru* (Brasil-Argentina, 2003): 368
- Caravaggio: 339
- Cárdenas, Lázaro: 28, 32, 128, 139, 140, 165, (183)
- Cardona, René: 137
- Carmen* (ópera): 388
- Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (Estados Unidos, 1994): 375
- Carnaval Atlântida* (Brasil, 1952): 176-178
- Carolina, Ana: 375
- Carpentier, Alejo: 24, 34, 78, 312, 313
- Carranza, Venustiano: 92, 130, 131, 373
- Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco* (Uruguay, 1898): 49
- Carri, Albertina: (354), 376
- Carroll, Noel: 368, 369
- La casa del ángel* (Argentina, 1957): 223, 224, 229, 230, 232
- Castro, Fidel: 32, 291, 315, 316, 360
- Cavalcanti, Alberto: 83, (153), 192, 195, 215-219, 438
- Cazals, Felipe: 338
- Cecilia* (Cuba-España, 1981): 337, 341
- Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* (Venezuela, 1897): 49
- Celorio, Gonzalo: 24
- El ceniciento* (México, 1951): 175
- Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC, Argentina): 375
- Centro Sperimentale (Roma): 232
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, México): 375
- Cepeda Samudio, Álvaro: 235
- Cerro Pelado* (Cuba, 1966): 245
- Um Ceu de Estrelas* (*Cielo de estrellas*; Brasil, 1997): 375
- El Chacal de Nabueltoro* (Chile, 1969): 338
- Chaico, Enrique: 168
- Chalbaud, Román: 440
- Chanan, Michael: (282), 323, (324)
- Chaplin, Charlie: 87
- Chaskel, Pedro: 263
- Chen, Verónica: 376
- Chile, la memoria obstinada* (Chile-Canadá-Francia, 1997): (264), 405, 406, 408-415, 420, 427
- Chile Films: 115, 154
- Chiampi, Irlemar: 24, 34
- Chingolo* (Argentina, 1940): 142
- Chiola, Sebastián: 146
- Chion, Michel: 384
- Chircales* (Colombia, 1972): 338
- Christensen, Carlos Hugo: (168)
- Ciclón* (Cuba, 1963): 245
- La Ciénaga* (Argentina, 2001): 376-379, 381, 382, 385, 391, 392, 394

- Cinearte* (revista): 72
Cine Jornal Brasileiro (noticiero): 183
Cinédia Jornal (noticiero): 182
 Cinemateca Boliviana: 58
Cineperiódico (noticiero): 182-183
Ciudad de Dios (*Cidade de Deus*; Brasil-Francia, 2002): 368, 442
La ciudad de los muchachos (*Boys Town*; Estados Unidos, 1938): 205
La ciudad y los perros (Perú, 1985): 440
Ciudadano Kane (*Citizen Kane*; Estados Unidos, 1941): (152), 156
 Claxon, Samuel: 311
 Club Chaplin: 101
 Cobo, Roberto: 199
 Colón, Cristóbal: 433
 Cominetti, Edmo: 63
Como agua para chocolate (México, 1992): 30, 347, 354, 356, 441
Como era Gostoso o Meu Francês (Brasil, 1971): 337
El compadre Mendoza (México, 1933): 127, 130-132
 Confederación de Trabajadores de México (CTC): 128
 Confederación Nacional Campesina (CNC): 128
Confesión a Laura (Colombia-Cuba-España, 1990): 356
 Consenso de Washington: 367, 392, 406
 Conway, Jack: (72)
 Cooder, Joachim: 355
 Cooder, Ry: 355
 Copland, Aaron: 126
El coraje del pueblo (Bolivia, 1971): 319, 320, 331, 337
 Cordero, Amibilis: 56
 Cordero, Sebastián: 367
 Corrieri, Sergio: 272, 274
 Cortés, Busi: 375
 Cortés, Hernán: 208, 373
 Cortés, Margarita: 157
 Cortina Autrey, Diego: 429
 Coss, Joaquín: 35, 63, 68, 69, 366, 435
 Costa Films: 370
 Couselo, Jorge Miguel: 74
 Coutinho, Eduardo: 232, (354), 405, 411
Crónica cubana (Cuba, 1963): 234
 Cruz, Vladimir: 356
 Cruz Bordeu, Juan: 378
 Cuarón, Alfonso: 39, 372, 374, 427-429, 431, 432, 442
 Cuéllar, Yolanda: 293, 294
 Cummings, Irving: 152
 D Street Media Group: 370
 Da Cunha, Euclides: 216
 Da Vinci, Leonardo: (301), 308, 309
 Dahl, Gustavo: 232
 Dancigers, Óscar: 198
 Daniel, Elsa: 223-227
Danzón (México-España, 1991): 356, 375, 441
 Darío, Ruben: 22, 34
 Davis, Dexter: 370
De cierta manera (Cuba, 1974): 38, 272, 293, 294, 338, 439
 De Alencar, José: 58
 De Córdova, Arturo: 171, 209, 211
 De Córdova, Beatriz: 61
 De Fuentes, Fernando: 28, 37, 127-133, 135-137, (168), 198, 403, 436
De todos modos Juan te llamas (México, 1974): 375
 De la Tour, Georges: 339
 De Lauretis, Teresa: 148, 382, 383
De Rerum Novarum: 28
 De Sica, Vittorio: 192, 205
 De Tavira, Marina: 429

- Del Diestro, Alfredo: 58, 128, 130
 Del Rey, Geraldo: 247, 325
 Del Río, Dolores: 156, 160
 Del Río, Joel: 292
 Del Toro, Guillermo: 78
 Delbene, Floren: 136
 Deleuze, Gilles: 104, 106, (108), 434
 Demare, Lucas: 142, 166
 Demesa, Daniela: 429
 DeMille, Cecil B.: 175, 177, 178
 Derba, Mimí: 45
 Desfontaines, Henri: 55
 Desnoes, Edmundo: 272, (316)
Después de Lucía (México, 2012): 368
 Di Núbila, Domingo: 192
El día que me quieras (Estados Unidos, 1935): 121, 135, 136, 172, 436
La dialéctica del espectador: 276
 Díaz, Porfirio: 29, 32, 50, 90
 Díaz Torres, Daniel: 342
 Díaz Villamil, Antonio: 58
 Diego, Juan: 61
 Diegues, Carlos: 306, 337
 Dietrich, Marlene: 125, 126
Dios se lo pague (Argentina, 1948): 28, 37, 168, 169, 171, 172, 182, 437
Dios y el diablo en la tierra del sol (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*; Brasil, 1963): 38, 218, 243, 246-249, 251, 324, 337
Distinto amanecer (México, 1943): 155
 DIVECO (División de la Comunidad de Puerto Rico): 184
 Do Valle, Mauricio: 247, 248
La dolce vita (Italia, 1960): 273
 Domínguez, Columba: 161
Don Leandro el inefable (Venezuela, 1918): 63
 Donde, Manuel: 209
 Donne, John: 360
Doña Bárbara (México, 1943): 403
 Dos Humildes, Sonia: 248, 252
Dos monjes (México, 1934): 126
 Dovzhenko, Alexander: 125
Down Argentine Way (Estados Unidos, 1940): 152
 Dulac, Germaine: 102
 Dussel, Enrique: 433, 434
 Dynamo: 370
 Echevarría, Emilio: 365, 372
 Echeverría, Bolívar: 24
La edad de la Tierra (*A Idade da Terra*; Brasil, 1980): 325, 326, 337
 Eimbcke, Fernando: 234
 Eisenstein, Sergei: 23, 35, 36, (51), 81, 87-95, 97-100, 105, 125, (152), (153), 156, 241, 244, 245, 248, 272, 274, 280, 435
 Ekk, Nikolai: 205, 206
Él (México, 1953): 211, 404, 438
 El Afrokán, Pello: 278
 Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes): 186, 346
Enamorada (México, 1946): 156
 Encina, Paz: 368, 376
El enemigo principal (Bolivia, 1974): 331
 Enríquez, César: 233, 438
La escalinata (Venezuela, 1950): 233, 438
 Escola de Comunicações e Artes, Universidad de São Paulo (ECA): 375
 Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV): 375
 Escuela Mexicana de Cine: 140, 155, 203, 435
A Escrava Isaura (*La esclava Isaura*; Brasil, 1919): 73
Espaldas mojadas (México, 1953): 155

- Estación Central* (*Central do Brasil*; Brasil-Francia, 1998): 38, 324, 361, 372, 442
- Estado Novo* (Brasil): 153
- La estrategia del caracol* (Colombia-Italia, 1993): 356
- Estúdios Atlântida: 115, 150
- Estudios Churubusco: 114, 115, 351
- Estudios CLASA: 114, 115
- Estudios Lumitón: 114, 115, 124
- Estudios Paramount: 120, 121, 135
- Estudio RKO: (152), (153)
- Estudios Vera Cruz: 115, 178, 215, 217, 219, 438
- Favio, Leonardo: 226
- Fanon, Franz: 256
- Fantômas* (serie): 68
- Fausto, Antonio: 131, 132
- Fein, Seth: (152), (173), 174, (183)
- Félix, María: 160-162
- Fellini, Federico: 273
- Femenino Plural* (Brasil, 1976): 376
- Ferguson, Norman: 152
- Fernández, Damián: 353
- Fernández, Emilio "El Indio": 28, 37, 127, 128, 155, 156, 158-161, 165, 194, 437
- Fernández, Esther: 137
- Fernández, Fernando: 161
- Fernández Violante, Marcela: 375
- Ferrario, Florinda: 170
- Ferreira, José Agustín: 35, 46, (47), 63, 74, 75, 77, 78, 135, 136, 223
- Fiestas presidenciales en Mérida* (México, 1906): 49, 50
- Figueiredo, Vera de: 375
- Figueroa, Gabriel: 88, 97, 127, 128, 136, 155, 156, 160, 184
- Figueroa, Luis: (317)
- Fink, Agustín J.: 155
- Fondo Hubert Bals: 348
- Fondo Monetario Internacional: 346, 350
- Ford, John: 87, 128, 148, 156
- Fosco, Piero. Véase Giovanni Pastrone: 55
- Foucault, Michel: 358
- Franco, Michel: 368
- Frausto, Antonio R.: 130
- Fregonese, Hugo: 167
- Fresa y chocolate* (Cuba-España, 1993): 38, 274, 356, 358, 359, 361
- Freud, Sigmund: 148, 333, (384)
- Freyre, Gilberto: 306
- Frida* (Estados Unidos, 2002): 301-303
- Frida, naturaleza viva* (México, 1983): 35, 38, 301, 302, 304-306, 334, 337, 433, 439
- Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA): 145
- La fuga* (Argentina, 1937): 141, 145
- Fundación Universidad del Cine (FUC): 375
- Los fusiles* (*Os Fuzis*; Brasil, 1964): 219, 337
- El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*; Alemania, 1919): 126
- Gaijin, los caminos de la libertad* (*Gaijin, Os Caminhos da Liberdade*, Brasil, 1980): 375
- Galán, Alberto: 375
- Galaz, Gaspar: 421, 423, 425
- Galindo, Alejandro: 421, 423, 425
- Gallo, María Rosa: 227
- Gallo, Mario: 52, 53, 435
- Galve, Elisa: 143, 144
- Gambier, Nini: 142
- Gamboa, Federico: 142
- Gance, Abel: 102

- Ganga en bruto* (*Ganga Bruta*; Brasil, 1933): 23, 36, 77, 85
- Ganga Zumba* (Brasil, 1964): 337
- Garcés, Delia: 209, 211
- García, Luis Alberto: 308
- García, Nancy: 432
- García, Verónica: 430
- García Bernal, Gael: 364, 372
- García Canclini, Néstor: 346, (347)
- García Espinosa, Julio: 78, 232, 234, 263, 292, 332, 337, 341
- García Márquez, Gabriel: 235
- García Moreno, Gabriel: 56, 63, 435
- García Velloso, Enrique: 58
- Gardel, Carlos: 75, 121, 172, 436
- Gattorno, Francisco: 356
- Gavaldón, Roberto: 195, 235
- Gaviria, Víctor: 234, 368
- Gentili, Guido: 205
- Getino, Octavio: 32, 38, (232), 244, 246, 254, 255, 337, 340, 439
- Gigante* (Uruguay-Alemania-Países Bajos, 2009): 368
- Gil, Gilberto: 78
- Giral, Sergio: 307, 338, 341, 404
- Globo Films: 370
- Godard, Jean-Luc: 272, 273
- Gómez, Sara: 38, 293, 294, 338, 374, 439
- Gómez Muriel, Emilio: 32, 126, 127
- Gonzaga, Adhemar: (73), 135
- Gonzales, Rodolfo: 338
- González, Carlos E.: 35, 61, 126, 435, 436
- González, Pablo: 68-70
- González, Víctor: 422, 423
- González Inárritu, Alejandro: 30, 356, 363, 365
- González-Rubio, Pedro: 368, 405
- Goulart, Paulo: 221
- Gout, Alberto: 178, 180, 203, 438
- Graf, Marco: 429
- Granados, Daisy: 274, 275
- El gran momento* (*O Grande Momento*; Brasil, 1958): 234
- Grande Otelo (Sebastian Bernardes de Souza Prata): 150, (153), 177, 220, 221, 332
- Grau San Martín, Ramón: 286
- Greco, Alcides: 435
- Grediaga, Fernando: 429
- Griffith, D. W.: 59, 87, 93
- Grupo Globo (Brasil): 370
- Guantanamo* (Cuba-España, 1995): 274
- Guattari, Félix: (108), 434
- Guazzoni, Enrico: 55
- Guerra, Ruy: 218, 219, 232, 337, 438
- La guerra gaucha* (Argentina, 1942): 142, 145
- Guerrero, Álvaro: 364
- Guerrero, Carmen: 130, 131
- Guerrero, Jorge Antonio: 429
- Guevara, Alfredo: 263, 273, 291, 292
- Guevara, Ernesto "Che": 31, 254, 256, 259, 281, 293, 315, 316, 328, 360
- Guido, Ángel: 300
- Guido, Beatriz: 223
- Guízar, Tito: 137, 436
- Gumucio Dagron, Alfonso: (52), (59)
- Gunche, Ernesto: 35, 63, 64, 435
- Gunning, Tom: (50), (51)
- Gutiérrez Alea, Tomás: 38, 232, 234, 272-274, 276, (291), 306, 309, 316, 337, 341, 350, 356, 404, 429, 439
- Guzmán, Patricio: 38, 39, 246, 262-270, 395, 404-414, 418, 420, 421, 424, 425, 427, 439
- Halbwachs, Maurice: 400, (401)

- Hamaca paraguaya* (Paraguay-Alemania-Dinamarca-Argentina-Francia-España, 2008): 368, 376
- Hanoi, martes 13* (Cuba, 1967): 32, 245
- Hansen, Miriam: 118
- Hasta cierto punto* (Cuba, 1984): 404
- Hasta la victoria siempre* (Cuba, 1967): 245
- Hawks, Howard: (72)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 310
- Henrichsen, Leonardo: 270
- Henríquez, Luis: 421
- Henríquez Ureña, Pedro: 300
- Herlinghaus, Hermann: 327, (328)
- Hernández Arregui, Juan José: (232)
- Hershfield, Joanne: (152), 159, (174)
- Hidalgo, Miguel: 163, 164
- La hija del abogado* (*A Filha do Advogado*; Brasil, 1926): 56
- Hill, Terence: 331
- Hirsch, Felicia: 279
- La historia oficial* (Argentina, 1985): 341
- Historias de la Revolución* (Cuba, 1960): 234, 337
- Historias mínimas* (Argentina-España, 2002): 368
- El hombre cuando es hombre* (Costa Rica, 1982): 375
- El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*; Unión Soviética, 1927): 83
- Hombre marcado para morir* (*Cabra Marcado para Morrer*; Brasil, 1984): 411
- Hombre mirando al sudeste* (Argentina, 1986): 341
- La hora de la estrella* (*A Hora da Estrela*; Brasil, 1985): 375
- La hora de los hornos* (Argentina, 1968): 32, 38, 244, 246, 254, 255, 257, 259, 262, 263, 266, 439
- Huanca, Orlando: 318
- Huelga* (*Stachka*; Unión Soviética, 1924)
- Huerta, Victoriano: 53, 129, 130, 373
- Hulten, Pontus: 108
- El húsar de la muerte* (Chile, 1924): 63
- Ibarra, Mirtha: (291), 356
- Ibermedia: 348
- Icardo, Rafael: 157
- Iglesia Católica: 28, 46, 60, 100, 128, 192, 214, 326, 356
- El imperio de la fortuna* (México, 1986): 339
- Inclán, Miguel: 157, 180, 199
- Inconfidência Mineira* (Brasil, 1948): 374
- Inda, Stella: 199
- Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC): 232
- Instituto Boliviano Cinematográfico: 184, 239
- Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC): 273
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE): (130), (179), 346
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA): 346
- Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE): 76, 183, 184, 240
- Instituto Sundance: 348
- Interlenghi, Franco: 205
- Intolerance* (Estados Unidos, 1916): 59
- Iracema* (Brasil, 1917): 58
- Irusta, Agustín: 146
- Isaacs, Jorge: 58
- Instituto Luce (Italia): 183
- It's All True* (Estados Unidos, 1941): 152, (153)
- Jaccard, Jacques: 73
- Jalisco canta en Sevilla* (México-España, 1949): (168)

- Jameson, Fredric: 356
Japón (México-Alemania-Países Bajos, 2002): 368
 Jeanneau, Yves: (411)
 Jiménez, José: 59
 Jodorowsky, Alejandro: (264), 338
 José, Paulo: 332
Juan sin ropa (Argentina, 1919): 46
 Juárez, Benito: 162-164
Juego de escena (*Jogo de Cena*; Brasil, 2007): 405
 Junco, Tito: 180, 310
 Jung, Carl: 424
 Junqueira, Caio: 362
 Juracik, Lidija: 331
 Justo, Juan B.: 30
 Kahlo, Frida: 301-305
 Kaup, Monika: 24, (107), (300), (339)
 Kemeny, Adalberto: 36, 81, 83, (84), 435
 Khoury, Walter Hugo: 195
 King, John: (71), 150, (179), (403)
 Kino Films: 219
 Kohon, David Jose: 195
 Kondori, José: 24, 299, 300, (301)
 Kriger, Clara: 166, 167
 Krohn, Bill: (153)
 Kubitschek, Juscelino: 191
Kukuli (Perú, 1961): 317
 Kuleshov, Lev: 245
 Kurosawa, Akira: 145,
 Lacerda, Felipe: 368,
 Lamarque, Libertad: 124, 136, 146
 Landeta, Matilde: 374, 404
La langosta azul (Colombia, 1954): 235
 Lawner, Miguel: 421
 Lecuona, Ernesto: 360
 Leduc, Paul: 35, 38, 78, 232, 301-305, 334, 335, 337, 338, 350-352, 433, 439
 Legrá, Adela: 289, 432
Lente (revista): 119
El león de siete cabezas (*Der Leone Have Sept Cabeças*; Brasil, 1971): 325
 Le Pera, Alfredo: 121
 Lezama Lima, José: 24, 34, 300, 360, 418-420, 424
Libertad, una hija de los Estados Unidos (*Liberty, A Daughter of the U.S.A.*; Estados Unidos, 1916): 73
 Lima Barreto, Victor: 195, 215, 217, 438
Limite (*Limite*, Brasil, 1929): 35, 36, 77, 81-83, 88, 100-108, 193, 435
 Limonta, Mario: 294
El lustrabotas (*Sciuscià*; Italia, 1946): 205
 Lindsay, Arturo: 78
 Lira, Soia: 361
 Littín, Miguel: 338
 Llauradó, Adolfo: 289
Llegada de un tren a la estación de La Ciotat (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*; Francia, 1895): 49
 Llosa, Claudia: 39, 376, 395, 397, 401
 Lombardi, Francisco: 440
 López, Ana M.: 45, 53, 71, 114, 156, 178-179, 240, 266, 267, 403, 405
 López, Andrea: 379
 López, Mariano: 66, 67
 López, Petrona: 66
 López, Salvador: 66, 67
 López Moctezuma, Carlos: 161
 López Morales, Eduardo: 283
 Löwy, Michael: 30, 31
 Luchino, Visconti: 192
Lucía (Cuba, 1968): 38, 244, 280, (284), 337, 403, 433
El lugar sin límites (México, 1978): 338
 Lugones, Leopoldo: 22, 142
 Lumière, Auguste y Louis: 45, 49

- Luna, Diego: 372
 Lustig, Rodolfo Rex: 35-36, 81, 83, 84, 435
 Lyotard, Jean-François: 24
Macario (México, 1960): 235
 Macedo, Eliana: 177
 Machado, Gerardo: 286, 287, 290
 Mackandal, François: 312, 313
Maclovía (México, 1948): 156
Macunaíma (Brasil, 1969): 35, 38, 332, 333, 439
 Madero, Francisco: 37
 Mafud, Julio: 231
 Magalhães, Yoná: 247
 Magaña, Ángel: 142, 147
 Magdaleno, Mauricio: 155
 La Malinche: 208, 214
The Magnificent Ambersons (Estados Unidos, 1942): (152)
 Malbrán, Ernesto: 409, 417
Maluala (Cuba, 1979): 341
 Mamani, Delfina: 318
 Manga, Carlos: 175-177
Manhatta (Estados Unidos, 1921): 83
La mano en la trampa (Argentina, 1961): 37, 226, (227), 229-232, 235, 438
Manuela (Cuba, 1966): 337
 Manuel Ramos, José: 35, 61, 126, 435, 436
 Manzano, Lucas: 63
La marca del Zorrillo (México, 1950): 175
Marcha (revista): (281), (283)
Mar de Rosas (Brasil, 1977): 375
 Marcanton, Louis: 55
María (Colombia, 1922): 58
 Maria, Ângela: 221
María Candelaria (México, 1943): 28, 37, 156-160, 165, 172, 182, 437
 Mariátegui, José Carlos: 31
 Maris, Stella: 75
 Marival, Lu: 86
 Mármol, José: 58
 Marshall, Nini: 150
 Martel, Lucrecia: 39, 376, 377, (378), 380-388, (389), 390-392, 394, 396, 442
Los martes, orquídeas (Argentina, 1941): 142
 Martí, José: 254, 256, 358, 360
 Martin, Michael T.: (186), 324
 Martínez, Raúl: 281
 Martínez Baena, Carlos: 209
 Martínez de la Pera, Eduardo: 35, 63, (64), 435
 Martin-Márquez, Susan: 228, (232)
 Marx, Karl: 30, 89, 95, 97, 358, 359
 Marzio, Duilio: 225
 Masacre de San Juan: 320
 Mascarenhas, Mário: (185)
 Mastroiani, Marcelo: 273
 Mauro, Humberto: 35-36, 56, 63, 74, 76-78, 82, 85-87, 183-185, 433, 435
 Mayo, Archie: (72)
 Medina, José: 45
 Medina, Ofelia: 302, (305)
El mégano (*The Charcoal Worker*; Cuba, 1955): 234, 337
 Meirelles, Fernando: 368, 442
 Meisel, Myron: (153)
 Mejía, Alfonso: 199
 Meliante, Ermete: 75
Memorias del subdesarrollo (Cuba, 1968): 38, 272-276, 280, 281, 337, 429, 439
 Mendonça Filho, Kleber: 368
 Menem, Carlos: 29, 377, 391-394
Las Meninas (cuadro): 304
Mercado de abasto (Argentina, 1955): 166

- Merello, Tita: 142
- Mesa-Lago, Carmelo: (314)
- Meyer, Roberto: (283)
- Meyerhold, Vsevolod: 125
- Los milagros de la Divina Pastora* (Venezuela, 1928): 56, 60
- Monsiváis, Carlos: 175, (176)
- Montaga, Sebastián: 378
- Montalvo, Raúl: 59
- La montaña sagrada* (Estados Unidos-México, 1973): 338
- Montenegro, Cláudia: (185)
- Montenegro, Fernanda: 361
- Montes, Yolanda: (176)
- Montes de Oca, Isidoro: 373
- Montiel, Gabriel: (61)
- Morán, Mercedes: 378, 379
- Moreira Salles, João: (354), 405
- Morelos, Jose María: 373
- Moreno, Antonio: 128
- Moreno, Mario ("Cantinflas"): 149
- Moreno, Rosita: 122
- Moreno, Zully: 169, (171)
- Moreno Fragnals, Manuel: 307, (310), 314
- Mosuesca, Jacqueline: 207
- Moulian, Tomás: (407)
- Moure, Eduardo: 283
- Movimiento Revolucionario Nacionalista (MNR): 239
- Mraz, John: 129, (130), 245, (246)
- Los muchachos de antes no usaban gomina* (Argentina, 1937): 142
- Muerte al invasor* (Cuba, 1961): 245
- La muerte de un burócrata* (Cuba, 1966): 274
- Los muertos* (Argentina-Francia-Países Bajos-Suiza, 2004): 368
- Múgica, Francisco: 142
- La mujer del puerto* (México, 1934): 124, 125
- La mujer sin cabeza* (Argentina, 2008): 39, 376, 378-380, 382, 384, 385, 390, 391, 393, 394
- Mulato* (Brasil, 1917): 73
- Muller, Jorge: 267-269
- Mundo grúa* (Argentina, 1999): 234, 442
- Murillo, Décio: 86
- Murnau, F. W.: 87
- Murúa, Lautaro: 195, 224, 225
- Nachtergaele, Matheus: 362
- La nación clandestina* (Bolivia-Argentina-Países Bajos, 1989): 400
- Nagib, Lúcia: (348), (363)
- Napy, Don: 155
- Navidad de los pobres* (Argentina, 1947): 172
- La negra Angustias* (México, 1950): 374, 404
- Nichols, Bill: 185, (354), 408
- La niña santa* (Argentina, 2004): 376, 379, 381-383, 385, 387, (389), 391, 393, 394
- Niños del hombre* (*Children of Men*; Estados Unidos-Reino Unido, 2006): 428
- Ni Sansón ni Dalila* (*Nem Sansão Nem Dalila*; Brasil, 1954): 175
- Nishiyama, Eulogio: (317)
- Nobleza gaucha* (Argentina, 1915): 35, 63-66, 68, 74, 435, 436
- Nosotros los pobres* (México, 1948): 172
- Nostalgia de la luz* (Chile-Francia, 2010): 39, 395, 404-410, 418, 420, 422, 425-427
- Novaro, María: 356, 375, 441
- Now!* (Cuba, 1965): 245
- Nuevo Cine Latinoamericano* (revista): 352, (353)

- Núñez, Eslanda: 275, 286, 287
 Núñez, Lautaro: 421, 425
 Obregón, Álvaro: 72
Octubre (*Oktyabr*; Unión Soviética, 1927): 94
 Oliveira, Haroldo de: 222
 Oliveira, Vinícius de: 361
 Oliver, Félix: 49
Los olvidados (México, 1950): 37, 198, 199, 202, 203, 205-208, 214, 235, 438
 Onetto, María: 379, (390)
Ônibus 174 (*Bus* 174; Brasil, 2002): 368
Org (Italia, 1979): 327-331, 337, 352
Oriana (Venezuela, 1985): 375
Orinoko (Venezuela, 1984): 339
 Oroz, Silvia: 119, (120), (149), (234)
 Orozco, Pascual: 53
 Ortiz, Fernando: 306
 Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Díaz): 150
 Osorio Gómez, Jaime: 356
 Osses, Juan: 413-417
 Otelo, Grande. Véase Grande Otelo: 150, (153), 177, 220, (221), 332
El otro Francisco (Cuba, 1975): 307, 338, 404,
 Oviedo, José: 23
 Ozu, Yasujiro: 192
 Padilha, José: 368
 Padilla, Edmundo: 73
 Padín, María: (64)
 Pagano, Angelina: 146
 Palma, Andrea: 124, (125), 179, (180)
Papeles secundarios (Cuba, 1989): 342
 Paragaguá, Paulo Antonio: 17-(19), 48, (52), 57, 61, (62), (65), (73), (114), (119), (123), (154), (156), (162), 182-(184), (186), (193), 195, 196, (212), (223), (232), 233, 262, 374, (375)
 Pardavé, Joaquín: (149)
 Partido de Acción Nacional (PAN): 373
 Partido Revolucionario Institucional (PRI): 154, 165, 373
 Pastrone, Giovanni ("Piero Fosco"): 55
Pathé Journal: 57
 Patterson, Annabel: 389, (390)
 Paz, Octavio: 23, 207, 208
Paz y amor (*Paz e amor*; Brasil, 1910): 52
 Peçanha, Nilo: 52
 Peixoto, Mário: 35, 36, 77, 81, 100-106, 184, 193, 435, 441
 Películas Nacionales (distribuidora): (19), 154
 Pelmex (distribuidora): 154
Pelo malo (Venezuela-Perú-Argentina-Alemania, 2013): 368, 376
 Perelman, Pablo: 413
 Peña, Richard: (264)
 Peón, Ramón: 60
El pequeño héroe del Arroyo de Oro (Uruguay, 1930): 63
 Pêra, Marília: 63
 Peralta, Carlos: 429
Perdón, viejita (Argentina, 1927): 35, 63, 74, 75
 Peredo, Luis G.: 58, 126
 Pereira de Mello, Saulo: 101, (106)
 Pereira dos Santos, Nelson: 23, 37, (153), 195, 218-(222), 234, 337, 350, 438
 Perelli, Carlos: 136
 Pérez, Fernando: 368
 Pérez, Gilberto: (181)
 Pérez de Oliva, Fernán: 434
Perfume de violetas (México, 2001): 376

- La perla* (México, 1945): 156
 Perloff, Marjorie: 108
 Perón, Eva: 172
 Perón, Juan: 28, 144, 145, 153, 167, 172, 240, 254, 260, 437
Un perro andaluz (*Un chien andalou*; Francia, 1929): 197
 Perugorria, Jorge: 356, (359)
 Pessoa Ramos, Fernão: (183), 184
 Petrone, Francisco: 142, 143
El pez que fuma (Venezuela, 1977): 440
 Pick, Zuzana: 156, 244
 Picón Salas, Mariano: 300
 Pinochet, Augusto: 29, 264, 395, 407
 Ponchera, Beatriz: 277
 Pons, María Antonia: 178
 Prado, Marisa: 216
 Preston, George: 421, 425
 Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (Cuba): (357)
Principio y fin (México, 1993): 339
El prisionero 13 (México, 1933): 127-129, 132
Prisioneros de la tierra (Argentina, 1939): 142-145
Pueblerina (México, 1948): 156
 Puenzo, Lucía: 368, 376
 Puenzo, Luis: 341
Puerta cerrada (Argentina, 1939): 28, 37, 119, 142, 145-148, 172, 182, 223, 436
¡Que viva México! (México-Estados Unidos, 1931): 23, 26, 35, 36, 81-83, 88-97, (99), 100, 102, 108, 125, 126, 155, 156, 241, 244, 248, 280, 435
 Quijano, Aníbal: 33, 321, 399, (400)
Quilombo (Brasil, 1984): 306
 Quintana, Rosita: 198
 Quinteros, Lorenzo: 341
 Quiroga, Héctor: 46
 Quiroga, Horacio: 143, 386
Quo vadis? (Italia, 1913): 55
 Rabal, Francisco: 227
Radiolandia (revista): 119
Radiomanía (revista): 119
Raíces (México, 1953): 235
Raíces de piedra (Colombia, 1962): 234
 Ramírez, Mario: 199
 Ramírez Berg, Charles: 69, 71
 Ramos, Jose Manuel: 35, 61, 126, 435, 436
 Ramos, Samuel: 208
Rashomon (Japón, 1950): 145
Ratas, ratones, rateros (Ecuador, 1999): 367
Rebelde sin casa (México, 1957): 175
 Rebella, Juan Pablo: 368
Redes (México, 1935): 32, 126, (127)
Reed, México insurgente (México, 1972): 337
Reflejos Argentinos (noticiero): 182
 Rei, Taciana: 102
 Reich, Wilhelm: 328
 Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (Alemania): 183
La reina Isabel (*La Reine Elizabeth*; Francia, 1912): 55
 Reinhardt, John: 121, 135, 436
 Resnais, Alain: 273
La Revolución de Mayo (Argentina, 1910): 52, (53)
Revolución orozquista (México, 1912): 53, (54), 57
 Revuelta, Raquel: 283, (284)
 Revueltas, Silvestre: 126
El rey del barrio (México, 1949): 175, (176)
 Reygadas, Carlos: 368

- Ribeiro, Luiz Severiano: 150
 Ribeiro, Milton: 216
 Ricciarelli, Cecilia: (406), (410)
 Riefenstahl, Leni: 23
Río, 40 grados (Rio, 40 Graus; Brasil, 1955): 23, 219, (220), 234
Río, Zona Norte (Brasil, 1957): 37, (153), 219-222, 438
Río Escondido (México, 1947): 28, 37, 156, 160, 166, 182, 437
 Ripstein, Arturo: 338
 Rísquez, Diego: 339
 Rivera, Diego: 97-98, 163, 302, 303
 Rivera, José Eustasio: 143
 Roberto, Rossellini: 192
 Roca, Blas: 273, 291
 Rocha, Glauber: 38, 78, 86, 87, 102, (153), 195, 216, 218, 243, 246, 247, 250, 251, 253, 280, 292, 323-326, 330, 332, 335, 337, 350, 364, 438
Rodrigo D: no futuro (Colombia, 1990): 234
 Rodríguez, Ismael: 172
 Rodríguez, Joselito: 155
 Rodríguez, Marta: 338, 374
 Rodríguez, Victoria: 420
 Roiz, Gentil: 56
 Rojas, Orlando: 342
 Rojo, Rubén: 180
Roma (México, 2018): 13, 39, 427, 428, 431, 432, 442
 Romero, Manuel: 142, 172
 Rondón, Mariana: 368, 376
 Roquette-Pinto, Edgar: 183, 184
 Rosas, Enrique: 35, 49, (50), 63, 68, (69), 366, 374, 435
Rosaura a las 10 (Argentina, 1958): 145
 Rossi, Gilberto: 45
 Rossi Actualidades (noticiero): 45
 Rotberg, Dana: 375
La rueda (La roue; Francia, 1922): 102
La rubia del camino (Argentina, 1938): 142
 Ruffinelli, Jorge: (263), (264), 268, 271, 352, 353, 411, 412
 Ruiz, Jorge: 185
 Ruiz, Raúl: (264), 324, 332, 340
 Ruschel, Alberto: 216
 Ruttman, Walter: 83
 Saa Silva, Roberto: 137
 Saavedra, Victoria (Vicky): 423, 425
 Saavedra González, José: 423, 426
 Saldón, Juan: 66
 Salgado, Roque: 319
 Salinas, Carlos: 29
 Salles, Walter: 38, 354, 361, (362), 372, 442
 Salles Gomes, Paulo Emilio: 78
 Saltamerenda, Gino: 205
 Sambarino, Pedro: 45
 Sanchez, Susi: 398
 Sandrini, Luis: 124, 150
Sangre minera (Sangue Mineiro; Brasil, 1929): 35, 56, 63
 Sanjinés, Jorge: 35, 38, 306, 317, 319, 320, 322, 323, 331, 332, 335, 337, 338, 400, 439
 San Miguel, Heliodoro: 220
Sansón y Dalila (Samson and Delilah; Estados Unidos, 1949): 175
Santa (México, 1918): 58, 126
 Santana, Cole: 177
Santiago (Brasil, 2007): (354)
 El Santo: 174
 Santos, Carmen: 45, 76, (77), 374
 Santos, Roberto: 234
 Santos, Ruy: 184

- São Paulo, sinfonía de una metrópolis* (São Paulo, *A Sinfonia da Metrópole*; Brasil, 1929): 81
- Saparodi, Juan Carlos: 261
- Saraceni, Julio: 172
- Sarduy, Severo: 24, 34, 300, 330, 331
- Sarli, Isabel: (174)
- Sarmiento, Domingo Faustino: 29, 30, 32
- Sarmiento, Valeria: 375
- Sartre, Jean-Paul: 256
- Saslavsky, Luis: 28, 37, 119, 141, 142, 146, 194, 223, 436
- Sauvaget, Daniel: 338
- Sáyago, Fernando: 35, 61, 126, 435, 436
- Sayle, Nora: (282)
- Scarella, Julio: (64)
- Schiwy, Freya: 320, (352)
- Schnoor, Raul: (103)
- Schoemann, Gloria: 155
- Schrader, Paul: 287
- El secreto de Romelia* (México, 1988): 375
- El secuestrador* (Argentina, 1958): 234
- Segunda Guerra Mundial: 25, 34, 105, 116, 151, 153, 173, 174, 191
- Ségur, Cyprien: 60
- Selava, Déa: 86
- Sendero Luminoso: 397
- Séptimo Arte* (revista): 192
- Os Sertões* (da Cunha): 216
- Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE): 184
- Sevilla, Ninón: 178-(180)
- Sganzerla, Rogério: 78
- Sheeler, Charles: 83
- Sienna, Pedro: 63
- Silva, Jorge: 338
- Silva, Lidia: 247
- Simbad el mareado* (México, 1950): 175
- Singer, Sharon: 387
- Sintonia* (revista): 119
- Siqueiros, David Alfaro: 302
- Sistach, Marisa: 376
- Smith, Kiki: 387
- Smordoni, Rinaldo: 205
- Soares, Jota: 56
- Soffici, Mario: 142, (144), 145
- Solanas, Fernando: 32, 38, (232), 244, 246, 254, (255), 334-337, 340, 439
- Solás, Humberto: 38, 244, 280, 283-286, 289, 290, 337, 342, 350, 403, 433, 439
- Solaya, Marilyn: 356
- Solberg, Helena: 375
- Soler, Domingo: 125, 132, 161
- Solier, Magaly: 397
- Solís, Efraín: 398
- Sólo con tu pareja* (México, 1991): 428
- Solo las horas* (*Rien que les heures*; Francia, 1926): 83
- Sonidos vecinos* (*O Som ao Redor*; Brasil-Países Bajos, 2012): 368
- Sommer, Doris: (58), (141)
- Son o no son* (Cuba, 1977): 341
- Sony: 370
- La sonriente Madam Beudet* (*La souriante Madame Beudet*; Francia, 1922): 102
- Sorín, Carlos: 368
- Soto, Hugo: 341
- Soto Rangel, Arturo: 157
- Stam, Robert: 73, 78, (175), 222, (253), 255, (256), 262, 439
- Stanislavsky, Konstantin: 125
- Stella Dallas* (Estados Unidos, 1937): 119
- Sternberg, Josef von: 126
- San Jerónimo* (cuadro): (339)
- Stoll, Pablo: 368
- Strand, Paul: 32, 83, 126, (127)

- Subiela, Eliseo: 341
 Sucre, Guillermo: 418, (419), 424
Suite Habana (Cuba-España, 2003): 368
Sumas y restas (Colombia-España, 2004): 368
Sur (Argentina-Francia, 1988): 334, 337
Susana (México, 1950): 198
 Süsekind Rocha, Plinio: 101
 Susini, Enrique T.: 123, (124), 150, 436
 Tabío, Juan Carlos: 38, 274, 356, (359)
 Taillansier, Juanita: (59)
 Tamayo, Idelfonso: 307, (312)
 Taurog, Norman: 205, 206
 Taymor, Julie: 302, 303
Tépeyac (México, 1917): 35, 61, 62, 71, 126, 435, 436
El testigo (Colombia, 2019): 405
La teta asustada (Perú-España, 2009): 405
Temporada de patos (México, 2004): 234, 442
 Tercer Cine: (232), 340
Tesoro perdido (*Thesouro Perdido*; Brasil, 1927): 56, 63
 Theidon, Kimberly: 397
The Three Caballeros (Estados Unidos, 1941): 152
Tierra (Zemlya; Unión Soviética, 1930): 125
Tierra en trance (Terra em Transe; Brasil, 1967): 136, 324
Tiempo de revancha (Argentina, 1981): 440
 Tierney, Dolores: 428
La tigresa (México, 1917): 374
 Tin Tan. Véase Valdés, Germán: 175, 176
 Tintoretto: 301
Tire dié (Argentina, 1958/1960): 234, 240, (241), 256, 327, 337
 Tisse, Eduard: 88
 Toland, Gregg: 156
 Tomé, Narciso: (301)
¡Torero! (México, 1956): 235
 Torre Nilsson, Leopoldo: 37, 195, 223, (225), 227, 228, 230-232, 234, 235, 438, 442
 Torre Ríos, Leopoldo: 142, 223, (224), (227)
 Torres, Fina: 375
 Torres García, Joaquín: 334
 Trapero, Pablo: 234, 442
 Tratado de Libre Comercio (TLC): 372
El tren fantasma (México, 1927): 56, 63, 435
Los tres berretines (Argentina, 1933): 123, (124), 150, 436
Tres mosqueteros y medio (México, 1956): 175
El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens; Alemania, 1935): 23
 Trotsky, León: 302-304
El trueno entre las hojas (Argentina, 1956): (174)
 Truffaut, François: 194
 Trujillo Durán, Guillermo y Manuel (hermanos): 49
 Túpac Amaru, José Gabriel: 298
 Turgenova, María: 75
 Tweg Obn, Isaac: 331
 Twentieth Century Fox: 152, 370
 Ulive, Ugo: 234
La última cena (Cuba, 1976): 38, 306-(310), (312), 313, 316, 337, 341, 439
El último malón (Argentina, 1916): 30, 35, 63, 66-68, 73, 435
 Unidad Popular (UP): 262, 263, 265, 270, 271, 405-407, 410, 416, 424
 Unión Cívica Radical: 140
 Urbanski, Edmund Stephen: 231

- Ustedes los ricos* (México, 1948): 172
 Valdés, Germán ("Tin Tan"): 175-176
 Valdez, Luis: 338-339
 Vallarino, Ramón: 132
¡Vámonos con Pancho Villa! (México, 1935): 128, 131, (132)
 Vargas, Francisco: 368
 Vargas, Getúlio: 28, (153), 183
 Vasconcelos, José: 159
El velador (México, 2011): 405
 Velasco Maidana, José María: 35, 47, 58, 435
 Velázquez, Diego: 304
 Velo, Carlos: 195, 235
 Veloso, Caetano: 78
La vendedora de rosas (Colombia, 1999): 234
La venganza de Pancho Villa (Estados Unidos, 1930-1936): 73, (74)
 Verdú, Maribel: 372
 Vergara, Teté: 292
 Vertov, Dziga: 83, 245
 Viany, Alex: 192, 234
A Vida de João Cândido (Brasil, 1912): 46, 52, 53
La vida del General Villa (*The Life of General Villa*; Estados Unidos, 1914): 73
 Vidal, Floricel: 75
Vidas Secas (Brasil, 1963): 218, 337, 438
 Videla, Jorge Rafael: 393
 Vidor, King: 119
 Villa, Pancho: 73, (74), 92, 131-133
 Villa del Cine (Venezuela): 186, 370
 Villagra, Nelson: 307
 Villanueva, César: (317)
 Villegas, Paulina: (430)
Un vintén p'al Judas (Uruguay, 1959): 234
El violín (México, 2005): 368
La Virgen de la Caridad (Cuba, 1930): 60
Viridiana (México, 1961): (309)
Viva Villa! (Estados Unidos, 1934): (72), 74
 Vivanco, Carmen: 407, 416, 417
El vizconde de Montecristo (México, 1954): 175
 Volpe, Rosa: (67)
La vuelta al nido (Argentina, 1938): 142, 145
Vuelve Sebastiana (Bolivia, 1953): 185
 Walker, Aurora: 209
 Walt Disney Productions: 152
Wara Wara (Bolivia, 1930): 35, (47), 58-60, 73, 435
 Warner Brothers: 143, 370
 Weber, Max: 32-33
 Welles, Orson: 152, (153)
 Wellman, William: (72)
 Wenders, Wim: 355
 West, Dennis: 310
Whisky (Uruguay-Argentina-Alemania-España, 2004): 368
 Wiene, Robert: 126
 Wilson, Richard: 153
 Xavier, Ismail: 253
Xica da Silva (Brasil, 1976): 337
XXY (Argentina, 2007): 368
 Yamazaki, Tizuka: 375
 Yáñez, Mauricio: 412
Yawar Mallku (*Sangre del cóndor*; Bolivia, 1969): 331, 337
 Ybarra-Frausto, Tomás: 78
Yo, la peor de todas (Argentina, 1990): 339, 375
Yo soy Joaquín (*I Am Joaquín*; Estados Unidos, 1972): 338
 Yrigoyen, Hipólito: 65, 140

- | | |
|--|--|
| <i>Y tu mamá también</i> (México-España, 2001): 371, 372, 374, 428, 432, 442 | Zinnemann, Fred: 126, (127) |
| Yujra, Reynaldo: 317, (319) | Zipes, Jack: 387, (390) |
| Zapata, Emiliano: 69, 92, 131, 373 | <i>Zoot Suit</i> (Estados Unidos, 1982): 339 |
| Zavattini, Cesare: 196-197, 205, 219, 222 | Zunzunegui, Santos: 118 |
| | Zylberg, Julieta: 388 |



IBEROAMERICANA
VERVUER

Este libro traza una historia comparada de los cines nacionales de América Latina, en diez capítulos que cubren los principales periodos cinematográficos de la región, entre ellos el cine mudo, el cine de estudio, el neorrealismo, el cine de autor, el Nuevo Cine Latinoamericano y el cine contemporáneo. Schroeder Rodríguez incorpora un análisis de aproximadamente 50 películas a una narrativa de alto rigor académico y enmarcada por un persuasivo marco teórico de modernidades múltiples. El resultado es una guía obligatoria que transforma la versión heredada de la historia cultural de América Latina en los últimos cien años, pues resalta la forma en que actores sociales como la Iglesia y el Estado han utilizado el poder del cine para definir la esfera pública y moldear nuevas identidades en un continente marcado por luchas continuas de liberación y justicia social.

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Stanford y profesor de Estudios Latinoamericanos en Amherst College, Massachusetts. Entre sus publicaciones destacan *Tomás Gutiérrez Alea: Dialectics of a Filmmaker* (2002), así como ensayos en las principales revistas de cine y cultura. La versión original en inglés de *Una historia comparada del cine latinoamericano* fue premiada por la Modern Language Association en 2018.



9 788491 920939