em questão
E-ISSN 1808-5245
Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 42-64, jan./jun. 2013

Fundamentos teóricos y estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano

Silvana Flores
Doutora; Universidade de Buenos Aires;
silvana_1977@yahoo.com.ar

Resumen: Proponemos establecer un análisis de las bases teóricas y estéticas que fueron precursoras del programa político y estilístico del Nuevo Cine Latinoamericano a lo largo de las décadas. Estas se encuentran asociadas a la producción y recepción de las obras de arte en el contexto de la modernidad, y al desarrollo de una tendencia crítico-social en el arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. De esta manera, demostraremos que el cine regionalista de América Latina en los años sesenta y setenta no se trató de un fenómeno circunscripto únicamente a los acontecimientos históricos que lo signaron, sino que también tuvo un fundamento que trascendió su época, y que encuentra sus raíces en décadas precedentes, y en otras disciplinas estéticas.

Palabras-clave: Teoría. Estética. Manifiestos. Cine. Política.

1 Introdução

El arte latinoamericano del siglo XX se ha caracterizado por su vasta productividad estética, influida de manera especial por los cambios sociológicos y políticos que se suscitaron en su desarrollo histórico. La consolidación de los Estados nacionales, las transformaciones geopolíticas producidas por los dos conflictos bélicos mundiales de la primera mitad del siglo, la renovación estética proveniente del arte vanguardista europeo, la expansión del sistema económico capitalista y las aspiraciones de modernización presentes en esta nueva época fueron algunos de los aspectos que causaron una resuelta modificación en las diferentes manifestaciones artísticas de América Latina. En este panorama de cambios cada vez más acelerados, el arte cinematográfico vino a insertarse para instalar una nueva forma de abordar la experiencia estética, anclada en una tendencia hacia la

popularización, y a la generación de un mercado de exhibición accesible a las diferentes clases sociales, en oposición a la concepción del arte como un fenómeno de élite.

Por otra parte, la segunda mitad del siglo XX también ha sido atravesada por un panorama sociocultural que ha ejercido una transformación en las manifestaciones artísticas. Las consecuencias ideológicas de la Guerra Fría dividieron al mapa mundial en dos bloques, conformados por el comunismo y el capitalismo. En medio de ese proceso, América Latina se vería impregnada por una serie de circunstancias históricas que delinearon un nuevo panorama en la cinematografía: la unificación de las naciones comúnmente llamadas subdesarrolladas en un frente tercermundista, la Revolución Cubana de 1959, el Mayo francés de 1968, la guerra de Vietnam, y los diferentes procesos de liberación anticolonial llevados a cabo en Africa y Asia. Estos acontecimientos influyeron en el pensamiento de los nuevos directores cinematográficos, integrados por una preocupación social que les obligó a considerar nuevas formas de abordar el lenguaje y la industria del cine.

Através de este artículo, analizaremos la existencia de una proyección de las artes de las primeras décadas del siglo pasado en las producciones cinematográficas surgidas en América Latina en los años sesenta y setenta, en el marco de lo que se dio a conocer como Nuevo Cine Latinoamericano[1], teniendo en cuenta el desarrollo de un pensamiento teórico y estético sobre la nueva dimensión que el movimiento mencionado le ha otorgado a la cinematografía. Esto se observó especialmente por medio de la publicación de innumerables ensayos y manifiestos por parte de los realizadores de estas naciones, que creemos pueden vincularse a las reflexiones de los artistas latinoamericanos que les precedieron en otras disciplinas. En consecuencia, los cineastas que emergieron en las décadas del sesenta y setenta han desplegado ideas renovadas para la cinematografía, que ya estarían presentes en el pensamiento de los pintores y escritores que los antecedieron; a saber: el rechazo de contenidos temáticos universalistas a favor de un enfoque nacional/regional, el desplazamiento hacia la centralidad del relato de personajes y espacios periféricos, y la concepción del arte como instrumento de intervención en la realidad nacional.

Nos proponemos, por lo tanto, dar a conocer la existencia de un abordaje en

las disciplinas literaria y plástica de las primeras décadas del siglo XX acerca de los tres aspectos mencionados en el párrafo anterior, para a continuación reflexionar sobre el rumbo trazado por estos antecedentes en los planteos teóricos de los cineastas latinoamericanos. Consideramos que la existencia de un movimiento de unificación regional en la producción fílmica de América Latina durante las décadas del sesenta y setenta se debió en parte a esa tradición ya asentada en otras disciplinas artísticas, las cuales consideramos referentes de lo que finalmente se instalaría de manera renovada en el ámbito cinematográfico.

2 Bases teóricas para la producción y la recepción del cine latinoamericano

Para el análisis teórico de esta temática en particular, consideramos pertinente partir primero de ciertas perspectivas acerca de los vínculos entre arte y sociedad provenientes del pensamiento filosófico que acompañó el pasaje a la modernidad[2]. Estas consistieron, en primera instancia, en la vinculación de los artistas y sus obras con los procesos sociohistóricos de los que inevitablemente fueron partícipes. También tendremos en cuenta como punto de inicio de nuestro análisis la aparición de nuevas formas de concebir al espectador, transformándole en un agente activo de resignificación. Ambas características están íntimamente imbricadas, estableciéndose un intercambio dialéctico entre artista y receptor, así como entre ellos y la realidad histórica.

Uno de los autores que ha estudiado el fenómeno de la modernidad fue el sociólogo David Frisby (1992), el cual, partiendo de las elaboraciones teóricas sobre ese concepto realizadas por los alemanes Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y George Simmel[3], estableció a esta nueva etapa de la historia cultural como la impulsora de una exaltación del progreso y de las virtudes de la urbe, así como también la caracterizó por la pérdida de la individualidad y el predominio de la transitoriedad. Estos rasgos no surgieron casualmente sino que fueron una consecuencia de la influencia racionalista, del desarrollo tecnológico y del avance del proceso capitalista en las sociedades occidentales.

em questão E-ISSN 1808-5245
Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 42-64, jan./jun. 2013

Este fenómeno histórico-cultural fue también analizado por el filósofo estadounidense Marshall Berman, quien basándose en el pensamiento de Karl Marx definió a la modernidad como una experiencia "[...] que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos." (BERMAN, 1988, p. 1).

Esta situación paradójica que diversos autores coinciden en establecer como característica constituyente de la modernidad, tuvo su parangón a principios de los años veinte con la aparición de los modernismos en el ámbito de las artes. Precisamente, las vanguardias históricas fueron una de las manifestaciones de la influencia de la modernidad en la cultura, y tuvieron también una fuerte incidencia en las prácticas artísticas contemporáneas de Latinoamérica. La particularidad de la novedad y la concepción del arte como elemento alejado de los tradicionalismos y las exposiciones de museos acercaron a estas artes al carácter transitorio que definió al espíritu moderno.

De acuerdo al pensamiento de Walter Benjamin acerca de la vanguardia, uno de los aspectos que más la ha definido ha sido su condición alegórica[4]. Esto se ha manifestado por medio de una representación de la historia como el curso de una decadencia, una expresión de melancolía por parte del artista, y principalmente, la preponderancia de lo fragmentario, a través de lo cual el todo es definido por la particularidad.

Las vanguardias efectuaron un rechazo a la institucionalización y los valores promovidos por la burguesía y el capitalismo. En su oposición a la autonomía del arte, el vanguardismo intentó unificar a la obra artística con la vida, a través de un impulso por la experimentación que permitiría actuar con mayor libertad creativa. Tal como afirmara el crítico alemán Peter Bürger, las vanguardias europeas se movilizaron contra "[…] la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres." (BURGER, 1987, p. 103). Bajo ese pensamiento, los artistas del siglo XX pueden verse envueltos en dos formas particulares de vinculación entre arte y sociedad, destacadas por Benjamin (1989): la politización del arte, que le desliga de su función cultual y aurática, actualizandolo y acercándolo a las masas gracias a su capacidad reproductiva, frente a una estetización de la política, que el autor asociaba

con el fascismo, aprovechando la masificación para la inserción del modelo ideológico hegemónico en los contenidos de las obras.

Es probable que esta contraposición haya estado presente en el pensamiento de los artistas latinoamericanos del período en su abordaje frente a los polos arte/vida. Observamos que las obras pictóricas y literarias de las primeras décadas del siglo XX introdujeron temáticas asociadas a la experiencia social, así como también lo hizo el cine latinoamericano a partir de mediados de los años cincuenta, el cual se volcó a la representación estética de los conflictos sociopolíticos insertos en la realidad nacional, aunque de una manera mucho más radicalizada que la observable en las otras disciplinas en las inmediaciones de los años veinte al cuarenta. Uno de los puntos a considerar al respecto consiste en corroborar si el cuadro, la novela y la obra cinematográfica se constituyeron en instrumentos de emancipación revolucionaria o simplemente resultaron en una especie de padrinazgo de las masas, sometidas a un mensaje direccionado o normativizado, sin otorgarles verdadera posibilidad de independización creativa e interpretativa.

Por último, la obra de arte vanguardista también se ha vinculado a una expresión sobre la situación histórica del mundo capitalista, y por lo tanto, pretendió representar la condición de alienación en la que el individuo moderno se encontraría absorbido. Así, la teoría de la vanguardia analizada por Bürger nos permite entender las relaciones entre arte y compromiso político, que signarían de manera patente al Nuevo Cine Latinoamericano.

Por lo tanto, creemos que muchas de las características de las vanguardias históricas, de las cuales se han nutrido los artistas latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX[5], nos permiten identificar los aspectos aquí mencionados con ciertos rasgos observados en las cinematografías en cuestión, entre ellos: la vinculación entre arte y sociedad, la elaboración de programas teóricos por parte de los realizadores que modificaron la estructura narrativa de los films, la reformulación del concepto de obra cinematográfica, tanto en la instancia productora como en la de la recepción, y la consideración de la novedad como categoría estética[6]. A pesar de que con el transcurrir de las décadas, se fue difuminando el nivel de influencia de las vanguardias históricas respecto al arte de América Latina, consideramos que al menos los tres atributos indicados en la introducción[7] se

instalaron en su desarrollo hasta alcanzar a la cinematografía del período en cuestión.

Esta nueva concepción sobre las relaciones entre el arte y la sociedad, y la vinculación política entre autor y receptor ha sido un punto central en las elaboraciones teóricas de filósofos como Antonio Gramsci (1975) y Jean-Paul Sartre (1972). El primero de ellos se refirió al lugar ocupado por la intelectualidad en las transformaciones perpetradas en la sociedad. Consideraba que el intelectual es un ser inserto en el conjunto de las relaciones sociales, proclamando la existencia de dos tipos diferenciados. Por un lado, el intelectual tradicional, asociado a la hegemonía vigente, a la cual legitimaría, y que pretende mantenerse aislado de las funciones sociales. A este actor Gramsci opuso su noción del intelectual orgánico, que se vincularía con el pueblo o la clase obrera en un proceso de concientización política. El autor consideraba que todo hombre, por el sólo hecho de estar involucrado en un marco histórico, no puede nunca adquirir una posición autónoma, ya que sería objeto de una manipulación por parte de las clases dominantes en su ejercicio de la hegemonía política. Por lo tanto, en su discurso teórico, Gramsci optó por delinear la vinculación entre la intelectualidad y las masas, caracterizada por un movimiento de retroalimentación. De ese modo, las ideas concebidas por este filósofo, basadas en la comunicación y socialización entre el intelectual y el pueblo, nos permiten reconocer en las obras pictóricas, literarias y cinematográficas instrumentos viables hacia la conformación de un compromiso ideológico en los destinatarios, que establezca una conciencia de intervención en la realidad histórica, a través de la comunicación, en las obras, de contenidos que eleven reinvidicaciones sociales de grupos tradicionalmente marginados (a saber, campesinos, trabajadores urbanos, negros, mestizos o indígenas).

Por otra parte, el pensamiento de Sartre nos resulta productivo para entender el fenómeno de vinculación entre creador, receptor y sociedad por causa del papel primordial otorgado al intelectual o artista como un ser comprometido, que abordaría su trabajo desde una perspectiva personalizada, es decir, como alguien involucrado y preocupado por el mundo social en el que está inserto. El filósofo francés adjudicó así a esta figura una responsabilidad evidenciada en su declaración de que "[…] la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda

ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente." (SARTRE, 1972, p. 58). Estas reflexiones fueron debatidas por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, y la cultura que los contextualizó. Sumado a la falta de inocencia del artista respecto a su universo circundante, Sartre encomendó a la literatura (y con ella, a las demás disciplinas estéticas) la tarea de buscar nuevos lenguajes que expresen la realidad social de la cual han surgido. Precisamente, esto es lo que procuraron realizar los artistas de la vanguardia latinoamericana, y los cineastas de los años sesenta y setenta, en la asimilación de sus prácticas con los aspectos históricos y políticos de sus respectivas naciones, manifestando su inquietud por los acontecimientos históricos contemporáneos, y pretendiendo presentar una propuesta de reestructuración del lenguaje tradicional del arte.

Por lo tanto, las argumentaciones de Gramsci y Sartre nos permiten reconocer las tendencias teóricas en formación que influirían sin duda en los pintores y escritores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, y luego en los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, en lo referente a las preocupaciones que han demostrado por la significación social del arte y la cinematografía.

Así como los artistas han revelado un singular interés por intervenir en la sociedad a través de sus obras, también en este tiempo se vivenció un cambio de eje en el estatuto de la instancia receptora. El espectador comenzaría a tener una participación más activa en su capacidad de resemantizar la obra de arte. Este fenómeno ha sido estudiado posteriormente a través de las teorías de Umberto Eco (1992) sobre el *status* de obra abierta. A través de esta noción, el objeto artístico alcanzaría múltiples posibilidades de lectura, en la medida en que sus ocasionales receptores aporten parte de sus experiencias de vida, las cuales incluyen tanto su trayectoria social y política como su participación en un determinado espacio geográfico que influiría en su propio desarrollo cultural. Así, el destinatario de la obra de arte (pictórica, literaria y cinematográfica) asumiría una instancia de co-autoría, siempre y cuando se le conciba como un individuo capaz de reconstruir el proyecto artístico de origen en su relación dialéctica con la obra de arte.

Otro de los aspectos teóricos que facilitan la comprensión sobre la nueva postura del destinatario de la obra de arte (incluida la cinematográfica) han sido las

elaboraciones de Hans Robert Jauss (1978) respecto a la naturaleza de la instancia receptora, temática que había estado ausente hasta ese entonces en los estudios abordados por las corrientes marxista y formalista. Los investigadores Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo recalcaron al respecto que "[…] el formalismo supone un lector que es sólo sujeto de la percepción y no configurador de sentido; la estética marxista, por su parte, afirma a la producción como única instancia donde se elabora la significación [...]" (ALTAMIRANO ; SARLO, 1983, p. 114).

En sus concepciones sobre las dos instancias de la obra artística, la productora y la receptora, Jauss tuvo en cuenta la existencia de un campo estético y cultural en el que la obra se encuentra integrada y que le sirve de contexto. Proclamó, por tanto, la influencia de un horizonte de expectativas en el receptor, que iría más allá de su propia subjetividad, y sería determinado por factores específicamente vinculados a las previas experiencias estéticas que lo formaron como espectador.

El Nuevo Cine Latinoamericano se ha encargado, en su desarrollo, de la confección de un destinatario reflexivo e inserto cultural y geográficamente en el universo exhibido en las películas, de tal manera que se encuentre capacitado para establecer una participación activa ante el hecho cinematográfico, y modificar no sólo el quehacer fílmico sino también el propio estatuto del espectador de cine tradicional, a pesar de que en la práctica concreta de la producción, muchos de ellos han demostrado cierto direccionamiento en la perspectiva ideológica de los espectadores (con el uso recurrente de una voz *over* orientativa y las significaciones generadas por el montaje alternado). Consideramos, aún así, que las ideas de estos teóricos se han filtrado de cierta manera en el pensamiento de los realizadores, los cuales, frente al nuevo contexto sociohistórico que empezó a emerger en los años sesenta, encontraron la oportunidad de implementar una renovación en la concepción del arte cinematográfico.

3 Una Perspectiva metodológica interdisciplinar

em questão E-ISSN 1808-5245
Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 42-64, jan./jun. 2013

La vinculación entre el cine, la pintura y la literatura siempre ha estado presente en los estudios sobre cine, debido a que estas dos últimas artes forman parte constitutiva del lenguaje fílmico; la primera por los componentes plásticos de la elaboración del encuadre cinematográfico, y la segunda por la presencia de la narratividad como factor integrante de toda película, aún aquella que no pretenda relatar una historia. Entonces, tanto desde el ámbito de la crítica cinematográfica especializada como en los análisis menos pormenorizados sobre cine, estas dos disciplinas artísticas siempre han sido tenidas en cuenta para el estudio de sus influencias en los textos fílmicos.

Consideramos que más allá del impacto que ha tenido el Nuevo Cine Latinoamericano respecto a los movimientos sociales y políticos contemporáneos, y de la existencia del referido bagaje teórico que le impulsó a concebir al cineasta y al espectador como seres vinculados a la realidad histórica y con un estatuto participativo, la cinematografía de la región ha demostrado también cierta mirada retrospectiva hacia algunos cuestionamientos éticos y estéticos presentes en la literatura y la plástica de décadas precedentes. Esta interrelación fue producto del pensamiento teórico de los mismos cineastas, que no surgió exclusivamente por causa de una coincidencia regional en pos de una politización del arte cinematográfico, a tono con la politización en el área de la cultura de los años sesenta analizada por Terán (1991), sino también como resultado de un progresivo desarrollo del arte social latinoamericano. Aún así, consideramos que estos artistas (pintores, escritores y cineastas) no lograron trascender más allá de la emisión de un mensaje social, teniendo dificultades para establecer una revolución en el lenguaje artístico que lleve a las masas a las que se dirigían a la propia implementación de los medios de expresión.

Apesar de que las manifestaciones estéticas de América Latina han tenido una gran correspondencia con las vanguardias europeas durante las primeras décadas del siglo XX, el cine contemporáneo realizado en la región se desplegó, sin embargo, en base a los parámetros de representación y narratividad propuestos por Hollywood, demostrando que, al menos en el área de la cinematografía, la influencia de los movimientos de renovación artística de la modernidad no estaba surtiendo efecto en América Latina. Sin embargo, bastos fueron los movimientos plásticos y

literarios latinoamericanos que combinaron el desarrollo del arte nacional con elementos provenientes del cosmopolitismo. Se destacaron en este sentido el modernismo brasileño[8], el vanguardismo cubano[9], los grupos pictóricos y literarios argentinos conocidos como Florida y Boedo[10], y el creacionismo chileno[11], entre otros.

Gran parte de estos artistas latinoamericanos escribieron ensayos, muchos de ellos publicados en revistas de arte, que funcionaron en esos años como espacios de reflexión estética y política[12]. Através de los mismos, podemos observar una tendencia hacia la regionalización del arte en base a la aparición de temáticas y recursos estilísticos coincidentes, y en donde el testimonio sociopolítico, básicamente circunscripto a los contenidos que empezaron a aparecer en las obras, ocupó un rol preponderante.

Por otro lado, los cineastas de América Latina en los años sesenta y setenta extendieron una red regional a través de la cual sus escritos y films fueron divulgados entre sus colegas con el fin de ponerlos en discusión, encontrando ejes en común. La publicación en revistas de cine y la presentación de los cineastas en congresos interregionales e internacionales no está lejos de los debates otrora realizados por los artistas que los precedieron.

De esa manera, consideramos que el afán de teorización del Nuevo Cine Latinoamericano encuentra en esos ensayos sobre arte[13] un antecedente que inspiraría posteriormente la reflexión sobre el intento de establecer una revolución en el lenguaje cinematográfico, así como la introducción de problemáticas nacionales contemporáneas en el contenido temático de los films, llevándoles a una reelaboración sobre la representación audiovisual e insertando una radicalización política propia del furor revolucionario que caracterizó a los años sesenta.

Si bien creemos que desde el punto de vista estilístico ha habido innovaciones importantes que contrarrestraron el modelo de representación institucional de Hollywood (a saber: la utilización del recurso de la voz *over* y la manipulación de imágenes de archivo para establecer un efecto de contrainformación; la intensificación de la ruptura de la linealidad narrativa y discursiva, multiplicando y superponiendo puntos de vista; la cesión de la instancia de la enunciación a personajes pertenecientes al ámbito de lo real; la mixtura de los

registros de la ficción y el documental; y el empleo de recursos metafóricos y alegóricos), gran parte de los intentos de los realizadores se redujeron a una voluntad de transmisión de un mensaje direccionado al receptor.

4 Un Enfoque nacionalista y popular

A continuación, nos proponemos efectuar una aproximación entre el pensamiento de los pintores y escritores de la primera mitad del siglo XX y algunos de los presupuestos estéticos propuestos por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, en base a ciertos puntos de pensamiento común sobre el abordaje de la obra artística que nos permiten vincular a estas diferentes disciplinas estéticas. En primer lugar, existió una tendencia a dar prioridad a la exposición de asuntos locales o regionales, en contraposición a la perspectiva cosmopolita propuesta por la modernidad[14]. Las temáticas elegidas por los exponentes de la pintura vanguardista cubana o del modernismo brasileño incluyen de manera recurrente las figuras de negros, indígenas y campesinos, a quienes se los representa con el fin de exhibir el universo popular - como acontece en *Mestiço* (Cándido Portinari, 1934), cuya figura ocupa un lugar central en el cuadro, mirando de frente, con autoridad y con la firmeza de sus brazos cruzados, a sus eventuales observadores,- o estableciendo un testimonio crítico-social sobre sus condiciones de vida –como lo demuestra el cuadro *Campesinos Felices* (Carlos Enríquez, 1938), consistente en un retrato familiar de personajes sumidos en la miseria, con figuras huesudas, cabezas cabizvajas y un humo saliendo del horno que se confunde con la imagen difusa de la protagonista femenina, panorama en evidente confrontación irónica frente al título del cuadro. A su vez, la exaltación de las raíces míticas y de la constitución étnica de América Latina se manifestó también por medio de la literatura, como ocurre en los poemas de Nicolás Guillén reunidos en su obra *Sóngoro Cosongo* (1931), en donde se establecen los orígenes que definen a la nacionalidad cubana como una combinación del hombre blanco con la cultura africana (GUILLÉN, 2003).

El mestizaje étnico y cultural también ha formado parte del modernismo brasileño, en especial a través de los escritos de Oswald de Andrade, fundador del movimiento antropofágico. En sus ensayos *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924)

y *Manifesto Antropofagico* (1928), el autor analizó el contraste entre el arte importado del extranjero (asociado generalmente al elitismo) frente a la cultura originaria en América (simbolizada en la figura del indígena caníbal). La asimilación de la cultura dominante por parte de los conquistados produciría una Latinoamérica sincrética en la que la devoración del adversario se transformaría en un método de trasgresión ideológica a la tendencia eurocentrista del arte de la región.

Estas cuestiones se hacen presentes de manera tajante en los escritos y films de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, desde las producciones del grupo boliviano Ukamau, enmarcadas en las experiencias de los campesinos indígenas y la lucha contra la aculturación, hasta las películas militantes argentinas, denunciando la explotación social de los trabajadores, observándose de manera particular una reactualización de la estética canibalista en el cine tropicalista brasileño[15].

La cinematografía emergente en los años sesenta en América Latina coincidió, más allá de las divergencias estéticas de cada grupo o realizador[16], en la aplicación de una postura antiimperialista, acentuada por la influencia del movimiento tercermundista, al que los cineastas, en mayor o menos medida, aludieron. Esto produjo la aparición de films centrados en la valorización de temas nacionales, o que vinculen a los países del continente en busca de una integración regional.

Así, se destacaron películas como *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), retratando los recientes procesos históricos de la Cuba revolucionaria, *Cinco Vezes Favela* (Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, León Hirszman, Carlos Diegues y Marcos Farias, 1962), que testificó sobre las vivencias de los *favelados* para exhibirlas como parte de la realidad nacional, o *La Tierra Prometida* (Miguel Littin, 1971), centrada en la rememoración poética de una sublevación ocurrida en la década del treinta en Chile, en pos de la consecución de una sociedad socialista.

Através de este tipo de obras, el Nuevo Cine Latinoamericano instaló su propuesta de reivindicación de lo nacional en la cinematografía como forma de establecer una instrumentalización de este arte, con el objetivo de promover una

transformación histórica. La identificación del espectador con las problemáticas que le aquejaban a diario ha sido la estrategia utilizada para la concientización política del mismo.

Respecto a esta postura nacionalista, afianzada en la profusión de movimientos contestatarios ante el sistema imperante en América Latina, el realizador cubano Julio García Espinosa afirmaría que "el antiimperialismo no es para nosotros una simple temática. Es la esencia de nuestra visión de la realidad, como es el centro de nuestra preocupación cinematográfica." (1979, p. 17).

Este pensamiento, compartido por gran parte de los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano, está unido a la propuesta de enfatizar la cultura nacional en detrimento de la tradicional atención que el cine del continente había puesto en el modelo de representación propuesto por Hollywood, entendido por ellos como un sistema de dominación ideológica que habría deformado la realidad nacional, y la mentalidad de sus espectadores.

A diferencia de lo acontecido en las otras disciplinas artísticas en períodos precedentes, el énfasis en la presentación de temáticas que concernieran a las problemáticas locales no se redujo en el cine de los años sesenta y setenta a una mera exhibición de asuntos o personajes autóctonos, sino que pretendía establecer, a través de los films, una mirada que excediese a lo crítico y se tornase en "revolución": "Un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que sobre todo ofrece la posibilidad de superarla" (GARCÍA ESPINOSA, 1979, p. 25).

5 Un Cambio de eje: el protagonismo de los desplazados

En segunda instancia, y en vinculación con lo anterior, los artistas y cineastas han demostrado un interés por desplazar a los personajes y espacios usualmente marginales hacia la centralidad del relato. En este sentido, los sectores populares comenzaron a ser exhibidos como protagonistas de una serie de reivindicaciones sociales, y ya no como individuos y grupos que coloreaban el folclore nacional. El exotismo, fomentado por una mirada exógena acerca de los propios coterráneos, fue reemplazado por una nueva visión, marcada por el retorno a lo originario, punto de

arranque hacia una postura crítica sobre la realidad social. Tal como afirmara la investigadora Annateresa Fabris sobre Brasil, el arte latinoamericano en las inmediaciones de los años treinta empezaría a enfocarse no tanto en los aspectos étnicos sino en "descubrir el hombre social" (GIUNTA, 2005, p. 41). Así, los murales pintados por Cándido Portinari en el Ministerio de Educación y Salud Pública de su país, en concordancia con lo que otros artistas contemporáneos como Antonio Berni estaban haciendo en sus respectivos países, establecen a la figura del negro, u otros representantes del mundo popular (entre ellos, la clase trabajadora en sus múltiples manifestaciones) como el eje temático y estético de esas obras. De esa manera, es puesto en primer plano el discurso de los sectores tradicionalmente silenciados. Cabe preguntarse, de todas formas, si la mirada del artista no conllevaba alguna clase de paternalismo.

Este cuestionamiento ha estado muy presente en el Nuevo Cine Latinoamericano, que ha heredado de sus antecesores en otras disciplinas el interés por desplazar el eje de los relatos tradicionales, trayendo a la centralidad a los campesinos, indígenas y trabajadores urbanos. El cine desarrollado en América Latina entre las décadas del sesenta y setenta ha hecho hincapié en la representación de las problemáticas de los sectores populares a través de la realización de films en los que el pueblo empezaría a manifestar su propia voz: desde películas como la argentina *El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72), que se inicia con la imagen de un trabajador rural denunciando su propia miseria con su mirada a la cámara, interpelando al espectador, hasta los documentales de la Unidad Popular en Chile, em los cuales se cede el discurso, por medio de entrevistas o del recurso de la voz over, a los mismos trabajadores, que dan cuenta de sus luchas y reivindicaciones sociales[17].

El caso del cine boliviano, bajo la visión de Jorge Sanjinés, resume el objetivo común de la cinematografía de la región. En sus films, las tradiciones de los pueblos indígenas son resguardadas como una forma de contrarrestar el poder de dominación del sistema capitalista sobre la cultura[18]. El grupo Ukamau por él fundado, al igual que el cine latinoamericano en general, empezó a utilizar a los propios protagonistas de los hechos reales para denunciar sus vivencias en las películas, aún cuando se trataban de films de ficción. El actor tradicional fue

reemplazado, entonces, por un agente real, con el fin de identificarle, al mismo tiempo, con la experiencia del espectador, contemplado ya no como un observador sino como un actor social.

El Nuevo Cine Latinoamericano proyectó un receptor involucrado en las mismas circunstancias sociohistóricas que los films reflejaron. Aún así, ha existido también un debate acerca del pretendido alcance revolucionario en esa exhibición de las problemáticas de los sectores marginados. La implementación de un lenguaje cinematográfico sencillo, sin innovaciones y virtuosismos estilísticos, sino que estuviera en función de la comunicación del mensaje político, propuesto por agrupaciones como la argentina Cine de la Base[19], contrasta con las declaraciones de realizadores como Glauber Rocha, quien consideraba "[...] una falta de respeto al público, por más subdesarrollado que sea, el 'hacer cosas simples para un pueblo simple'." (ROCHA, 2004, p. 132, nuestra traducción). El cineasta brasileño abogaba por concebir al pueblo en su complejidad, despojando toda tentación del artista por desarrollar una actitud paternalista, y dando lugar a la confección de un lenguaje más elaborado, en donde el receptor tuviera una experiencia tanto didáctica como épica. El objetivo, según Rocha, consistía en desechar el otorgamiento de una prioridad de lo ético por sobre lo estético, como establecían los argentinos, para unificar la transmisión de información con un impulso revolucionario que sea propulsado por un ingrediente expresivo en concordiancia.

Una de las formas que ha propuesto el Nuevo Cine Latinoamericano para contrarrestar esta tendencia a subestimar al pueblo ha sido la de incluir a los campesinos, indígenas o trabajadores urbanos no solo en el centro del relato sino también en el proceso de producción de los films. Así, los cineastas de la Unidad Popular declararon en su manifiesto firmado en 1971[20]que el arte revolucionario es "[...] aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación." (VELLEGGIA, 2009, p. 331). Algo similar afirmaba el cubano Julio García Espinosa al reflexionar sobre el arte de masas, que según sus declaraciones "[...] será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas." (1979, p. 7). El Nuevo Cine Latinoamericano aspiró a la producción del arte cinematográfico por medio de la acción de los propios trabajadores, pero sólo ha alcanzado su objetivo a través de la inserción como actores en los films de los

protagonistas reales de los acontecimientos narrados. De hecho, la realización de un cine popular por parte de los movimientos cinematográficos militantes, por ejemplo, se ha chocado con la dificultad, admitida por los propios directores, de asimilar la formación burguesa de los cineastas con la cosmovisión de las sociedades que retrataban en sus películas. En coincidencia con algunas declaraciones de Cine Liberación, Sanjinés afirmaría al respecto:

> Venimos principalmente del seno de la burguesía y pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que en mayor o menor grado se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo (SANJINÉS, 1980, p.76).

Habrá que esperar a los años ochenta, con el desarrollo de proyectos como el del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) en Bolivia, taller de cine y video que involucró la participación directa de los pueblos originarios en la producción audiovisual, para el desarrollo de un movimiento de directores surgidos de los propios sectores populares, tendencia que continuaría en las décadas subsiguientes en América Latina.

6 Revolución en el arte y en la sociedad

Por último, tanto el arte literario y pictórico de la primera mitad del siglo XX como el Nuevo Cine Latinoamericano compartieron una nueva cosmovisión acerca de la praxis de las manifestaciones estéticas, empezando a orientar a las obras hacia un rol de concientización, y en los casos más radicales, de intervención política. Esto ha sido incentivado, en el cine de los años sesenta y setenta, por los mencionados presupuestos gramscianos y sartreanos del compromiso político del artista y el destinatario.

La conciencia social del arte latinoamericano tuvo implicancia en gran parte de los pintores y escritores de la primera mitad del siglo XX, conectando ética y estética. Junto a la exaltación de los valores nacionales y étnicos, la pintura y la literatura de ese período ha intentado comunicar el sentido social y/o revolucionario

contenido en las representaciones estéticas. Algunos de estos artistas militaron en el Partido Comunista, o han expresado su preocupación social por medio de su intervención en debates políticos en las revistas de arte.

De esta manera, encontramos declaraciones como la del *Manifiesto del Grupo Sin Número y Sin Nombre* (Agustín Yánez, Esteban A. Cueva, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, José G. Cardona Vera y Emmanuel de Palacios, 1929) en la revista mexicana *Bandera de provincias* (1929/30): "El arte por el arte es lo más inactual. Hace y deshace narcisos inertes, inocentes y sin rubor. Sabemos de problemas y situaciones morales que tiene la obra de arte y no podemos –nosotros- seguir abanicándonos estilísticamente." (SCHWARTZ, 2002, p. 320). El desdén hacia toda manifestación estética que niegue las preocupaciones de la realidad contemporánea ha sido la actitud de gran parte de estos artistas volcados a la crítica social.

En ese sentido, el pintor brasileño Cándido Portinari presentó en la ciudad de Buenos Aires (Argentina) una comunicación en la que defendió el lugar del artista en la realidad histórica. Allí, expresó la necesidad de que el artista posea una doble sensibilidad: la estética y la colectiva, que deberían fusionarse para que el pintor o escritor se constituya en "[…] intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos." (GIUNTA, 2005, p. 317). En una reunión del Partido Comunista Brasileño (PCB), Portinari afirmaría también que el "artista es un hombre que se conmociona frente a las injusticias humanas, ante un mundo de hombres, mujeres y niños que luchan por el derecho de no morirse de hambre" (GIUNTA, 2005, p. 95).

Indudablemente, estos han sido referentes estéticos tempranos que permiten explicar el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento centrado en la utilización de la cinematografía como herramienta de concientización política (basado en el testimonio crítico sobre la realidad), o de intervención histórica (aspirando a que los films tengan un impacto directo en la sociedad, movilizando a sus espectadores a la acción).

El programa proclamado por los exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano circundó en torno del ideal por transformar la sociedad a través de la consecución de una Revolución Socialista. Inspirados por la victoria de las fuerzas lideradas por Fidel Castro en Cuba, que instaló en enero de 1959 un nuevo sistema

político en ese país, los realizadores latinoamericanos creyeron también en la posibilidad de repetir esas circunstancias en sus propias naciones.

Así, los directores de la agrupación Cine Liberación sostendrían que era necesario realizar un "[...] cine de investigación y de conocimiento" (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 37) en los países que estuvieran sufriendo alguna clase de colonialismo cultural y económico. De hecho, según ellos, el objetivo específico para todo aquel que pretendiera hacer cine militante remitía a cumplir con el deseo de agitar y movilizar al espectador/autor hacia la liberación nacional.

Mucho se ha discutido sobre esta postura del cine político latinoamericano en lo que respecta a la idoneidad del medio cinematográfico para conseguir fines revolucionarios. Así, los realizadores colombianos Jorge Silva y Marta Rodríguez llegarían a afirmar que ha existido en el cine regionalista de los años sesenta y setenta una suerte de misticismo acerca del poder de los films para concretar la Revolución. En realidad, según ellos, una película "[...] es sólo una pequeña parte, pero importante, del largo trabajo que debe realizarse con la colaboración del propio pueblo." (BURTON, 1991, p. 72).

Con el correr de los años y la influencia negativa de los acontecimientos políticos represivos que se sucedieron en América Latina, esas aspiraciones se echaron en tierra debiendo los cineastas optar por el exilio o aminorar los contenidos ideológicos a través de recursos metafóricos o alegóricos. De esta manera, en 1976 el brasileño Joaquim Pedro de Andrade reflexionaría sobre el alcance del afán revolucionario del Nuevo Cine Latinoamericano, dando a entender que el

> cine es un instrumento de comunicación, de debate de ideas, pero no tengo la ingenuidad de imaginar que las películas realmente sean instrumentos políticos muy eficaces que puedan por sí mismas cambiar o dar una contribución sustancial para cambiar la situación política (VELLEGGIA, 2009, p. 315).

Por lo tanto, si bien el Nuevo Cine Latinoamericano en general se movilizó en torno a la realización de films revolucionarios, chocándose con los obstáculos propios de los sistemas dictatoriales instalados en las naciones de la región, sí

podemos afirmar que se ha constituido en un espacio de reflexión político-cultural que modificó no solo los aspectos temáticos de las obras cinematográficas, sino que también buscó efectuar una revolución en los patrones de representación narrativos y audiovisuales.

7 Conclusiones

En base a lo aquí analizado, creemos que el fenómeno del Nuevo Cine Latinoamericano, que usualmente ha sido estudiado teniendo como referencia principal el contexto sociopolítico en el que las obras emergieron, puede entenderse también a partir de una perspectiva cultural que abarque el análisis comparado con la teoría artística proveniente de otras disciplinas estéticas.

De esta manera, es posible establecer un puente que vincule dos períodos históricos del siglo XX en apariencia distantes, como lo fueron especialmente los años veinte y sesenta, y las décadas que los circundaron. Consideramos, por lo tanto, que el Nuevo Cine Latinoamericano no consistió en un simple renacer del arte cinematográfico de la región, sino que debe entenderse, a su vez, como el fruto de un proceso cultural desarrollado en América Latina durante décadas.

La teoría estética desplegada por los artistas y cineastas en sus diferentes épocas funciona como un testimonio de esa interconexión, que paulatinamente fue definiendo las temáticas sociales y políticas y la innovación estética del Nuevo Cine Latinoamericano, instalándose en los años sesenta en un contexto de politización cultural de mayor injerencia en la cinematografía.

Por lo tanto, creemos que este fenómeno, si bien alcanzó gran relevancia en los estudios sobre cine en los últimos treinta años, puede enriquecerse aún más por medio del establecimiento de una vinculación entre los films y su contexto sociocultural. La misma debe trascender un mero análisis sociológico sobre el cine y el mundo que lo contextualizó, para adicionarle un enfoque teórico y estético, como aquel que emergió décadas antes de la irrupción del movimiento regionalista del cine latinoamericano, y que estuvo afianzado no solamente en la producción de películas, sino también en la generación de una red teórica sobre el arte

cinematográfico proveniente de los mismos realizadores.

Referências

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Literatura/Sociedad**. Buenos Aires: Librería Hachette, 1983.

BERMAN, Marshall. **Todo lo sólido se desvanece en el aire**: la experiencia de la modernidad. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.

BENJAMIN, Walter. **La Obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica**. Buenos Aires: Taurus, 1989. (Discursos interrumpidos I).

BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1987.

BURTON, Julienne. **Cine y cambio social en América Latina**: imágenes de un continente. México: Diana, 1991.

ECO, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Planeta, 1992.

FLORES, Silvana. **Regionalismo e integración cinematográfica**: el Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

FRISBY, David. **Fragmentos de la modernidad**: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín. Madrid: Visor, 1992.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. **Una Imagen recorre el mundo**. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

GIUNTA, Andrea. (Comp.). **Cándido Portinari y el sentido social del arte**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

GRAMSCI, Antonio. **Los Intelectuales y la organización de la cultura**. México: Juan Pablos Editor, 1975.

GUILLÉN Nicolás. **Sóngoro Cosongo**. Madrid: Alianza, 2003.

GUTIÉRREZ PEREZ, José; FLORES VALDES, Ofelia. El Campo en la pintura cubana: la obra de Carlos Enríquez. **La Jiribilla**: revista de cultura cubana, n. 328, ago. 2007. Disponible en: <http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n328_08/328_17.html> Fecha de consulta: 25 sept. 2011.

JAUSS, Hans Robert. **Pour una esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

PEÑA, Fernando Martín; VALLINA, Carlos. **El Cine quema**: Raymundo Gleyzer. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.

PICK, Zuzana M. **The New Latin American Cinema**: a continental project. Texas: University of Texas Press, 1993.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANJINÉS, Jorge. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. México: Siglo XXI, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. **¿Qué es la literatura?**. Buenos Aires: Losada, 1972.

SCHWARTZ, Jorge. **Las Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio. **Cine, cultura y descolonización**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.

TERÁN, Oscar. **Nuestros años sesentas**: la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

VELLEGGIA, Susana. **La Máquina de la mirada**: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano. Buenos Aires: Altamira, 2009.

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

Fundamentos teóricos e estéticos do Novo Cinema Latino-Americano

Resumo: Propomos estabelecer uma análise das bases teóricas e estéticas precursoras da agenda política e de estilo do Novo Cinema Latino-Americano ao longo das décadas, que estão associadas com a produção e recepção de obras de arte no contexto da modernidade e com o desenvolvimento de uma tendência crítico-social da arte latino-americana da primeira metade do século XX. Desta forma, vamos mostrar que o cinema regionalista na América Latina nos anos sessenta e setenta, não foi um fenômeno restrito apenas a eventos históricos, mas também tinha uma fundamento que transcendeu seu tempo, e está enraizado na décadas anteriores, e em outras disciplinas estéticas.

em questão
E-ISSN 1808-5245
Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 42-64, jan./jun. 2013

Palavras-chave: Teoría. Estética. Manifestos. Cinema. Política.

[1] Este es el nombre con el que se ha conocido a las obras cinematográficas realizadas en América Latina durante los años sesenta y setenta integradas en el objetivo común de desligarse de patrones foráneos de producción cinematográfica. Estas procuraron establecer una estética que sea acorde a las realidades sociopolíticas nacionales, es decir, anclada en un testimonio de denuncia social o de militancia política. La denominación de Nuevo Cine Latinoamericano ligó a este grupo de cinematografías a un frente continental, solidificado por medio de diversos encuentros y festivales regionales e internacionales donde los realizadores pudieron debatir estrategias para el desarrollo de sus proyectos comunes.

[2] El filósofo Marshall Berman (1988) periodizó a la modernidad en diferentes etapas. La primera abarcaría los siglos XVI al XVIII, la segunda se iniciaría con la Revolución Francesa y los efectos reproductivos de la misma en el contexto internacional. La última fase fue ubicada por el autor en el siglo XX, consiguiendo en este período una expansión mundial con efectos considerables en el área de las artes. Raymond Williams (1997), por su parte, localizó a fines del siglo XVI la primera mención del término "moderno" como una contraposición a la Edad Media. El siglo XX sería, finalmente, la etapa en la cual la modernidad fue asociada con el progreso y los cambios tecnológicos y culturales recurrentes.

[3] Entre los pensadores que estudiaron de manera profunda el fenómeno de la modernidad y sus implicancias culturales encontramos también al sociólogo alemán Jürgen Habermas, al poeta francés Charles Baudelaire y al filósofo alemán Karl Marx.

[4] El concepto de alegoría de Benjamin describe las cualidades de lo que el filósofo de Frankfurt denominó obra de arte inorgánica, la cual Bürger (1987) vincularía con la vanguardia. Benjamin presentó su trabajo sobre esta noción en el año 1925 bajo el título *El origen del drama barroco alemán*.

[5] Gran parte de los pintores y escritores de América Latina han tenido una formación proveniente de Europa, donde pudieron conocer de primera mano tanto los movimientos vanguardistas como otras corrientes artísticas foráneas. Así ha ocurrido, por ejemplo, con el escritor argentino Jorge Luis Borges, que importó desde España el movimiento ultraísta (vinculado en muchos aspectos con las vanguardias históricas) o con el pintor brasileño Emiliano Di Cavalcanti (en pleno contacto con el cubismo y el expresionismo europeos).

[6] Esta importancia dada a la novedad se observa en la cinematografía de América Latina aún en la nominación que se le ha otorgado al movimiento desarrollado en los años sesenta y setenta: Nuevo Cine Latinoamericano.

[7]A saber, el enfoque nacionalista y/o regionalista, el protagonismo de personajes y espacios marginados tradicionalmente de las pantallas, y la preocupación por testificar acerca de acontecimientos sociopolíticos.

[8] Este movimiento se desarrolló tanto en el ámbito de la plástica como en el de la literatura, y transcurrió en dos etapas, que datan entre 1922 y 1930, y entre 1930 y 1945, respectivamente. Entre sus figuras principales se destacaron los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Jorge de Lima, y los pintores Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Sagall y Tarsila do Amaral, entre otros.

[9] Nos referimos a las manifestaciones pictóricas desplegadas entre 1927 y 1950 en Cuba, alentadas en un principio por la histórica *Revista de Avance*, demostrando una profusa interconexión cultural entre las artes de ese país. Los representantes más destacados de este movimiento vanguardista fueron Jorge Arche, Mario Carreño, René Portocarrero, Carlos Enríquez y Amelia Peláez, entre otros.

[10] Los primeros ponían el acento en las innovaciones estilísticas, acercándose con mayor interés a los movimientos vanguardistas, mientras que los segundos se abocaron principalmente al testimonio social.

em questão
E-ISSN 1808-5245
Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 42-64, jan./jun. 2013

[11] Se trató de un movimiento estético, especialmente literario, iniciado a comienzos del siglo XX por el poeta chileno Vicente Huidobro, mientras este se encontraba en Europa. El creacionismo promovía la desvinculación de la obra de arte con el mundo circundante, proponiendo la creación de una nueva realidad en vez de reproducirla.

[12] Entre ellas se destacaron las argentinas *Proa* (1922-1925) y *Martín Fierro* (1924-1927), las brasileñas *Klaxon* (1922/23) y *Revista de Antropofagia* (1922-1945), la cubana *Revista de Avance* (1927-1930) y la chilena *Claridad* (1920-1924).

[13] Entre los ensayos y manifiestos publicados por los pintores y escritores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX se destacan "Non serviam" (Vicente Huidobro, 1914), "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (Oswald de Andrade, 1924), "Modernismo y acción" (Mário de Andrade, 1925), "Al levar el ancla" (Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello, 1927), "Manifesto antropofágico" (Oswald de Andrade, 1928), "*Prólogo a Sóngoro Cosongo*" (Nicolás Guillén, 1931) y "El sentido social del arte" (Cándido Portinari, 1941).

[14] Aún así, es innegable que ha existido una fuerte influencia de fuentes foráneas que fueron reactualizadas en el nuevo territorio con el objetivo de resaltar los valores de la identidad nacional.

[15] Véanse films como *Macunaima* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) y *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971).

[16] Como afirma Zuzana Pick (1993), el Nuevo Cine Latinoamericano no se caracterizó por su homogeneidad estética sino más bien por su interés común en establecer al film como una herramienta para el cambio social tanto nacional como regional

[17]Así ocurre, por ejemplo, con los cortometrajes Nutuayin Mapu. *Recuperemos nuestra tierra* (Guillermo Cahn, 1971) y *Entre ponerle o no ponerle* (Héctor Ríos, 1972), en los cuales se utiliza el recurso de la voz *over* para dar a conocer el reclamo y el discurso de los mapuches y el de los trabajadores sufrientes del flagelo del alcoholismo, respectivamente.

[18] De hecho, las costumbres religiosas practicadas por los indígenas no suelen ser constituidas como estorbos a la concientización política, sino más bien como elementos que permiten conservar la cultura originaria agredida por los valores occidentales. Un caso muy particular al respecto es el cortometraje ¡*Vuelve Sebastiana*! (*Los chipayas*) (Jorge Ruiz, 1953).

[19] Al respecto, el realizador Raymundo Gleyzer, quién lideró esta agrupación argentina, declararía: "[...] nosotros pensábamos en la necesidad de construir un discurso cinematográfico que estuviera ligado a las luchas sociales más que a una propuesta de creación de una estética individual" (PEÑA ; VALLINA, 2006, p. 94).

[20] Se trató de una declaración realizada por directores chilenos reunidos en torno al Comité de Cineastas de la Unidad Popular. Fue redactada por Miguel Littin, y firmada por Helvio Soto, Sergio Bravo, Patricio Guzmán y Aldo Francia.

Recebido: 20/11/2012

Publicado: 25/07/2013

CC BY