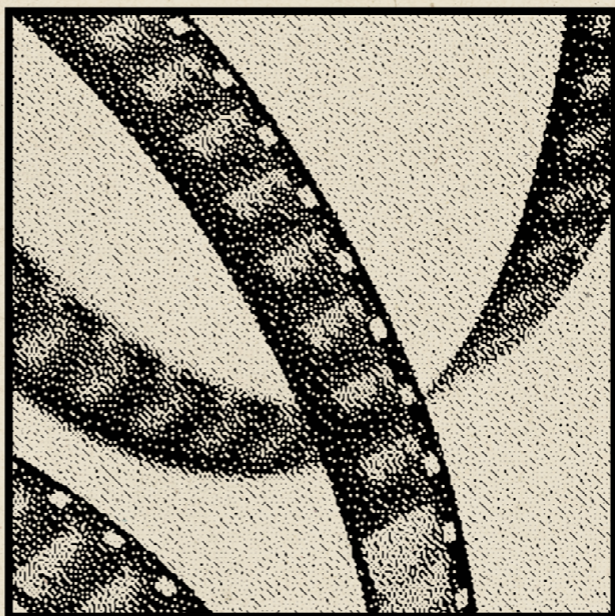


Ojo al sur

Panorama crítico del cine
latinoamericano
(1896-2023)

GALO
ALFREDO
TORRES



ARTE Y
TEORÍA

**Ojo al sur
Panorama crítico
del cine latinoamericano
(1896-2023)**

Galo Alfredo Torres

UCUENCA

• 2024 •

*A Cristóbal, César y Pedro, y su cinefilia incesante;
a mis estudiantes,
quienes me obligaron a estudiar este puñado de películas.*

Reconocimientos

Como sostiene el poeta Zapata, lo primero que debemos hacer cada día, como una oración, es agradecer y entregar los créditos a quienes nos han ennoblecido con su presencia y apoyo. Y en mi caso, son tantos y están en tantas partes: exestudiantes, estudiantes y profesores de las carreras de Cine y de Literatura. A Priscila Arias, quien leyó varias veces el manuscrito e hizo sugerencias; a Christian León, riguroso y noble en sus observaciones; a Pedro López, no menos generoso y jovial. A Gloria Riera Rodríguez, quien enderezó la gramática. Gracias a todos por las películas compartidas, como el pan.

Ojo al sur. Panorama crítico del cine latinoamericano (1896-2023)

©Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación.

Autor: Galo Alfredo Torres

María Augusta Hermida Palacios
Rectora de la Universidad de Cuenca

Fernando Ortiz Vizueté
Decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Centro Editorial UCuenca Press

Dirección: Daniel López Zamora • **Coordinación editorial:** Ángeles Martínez Donoso • **Diseño:** Juan José Loja Rodríguez • **Corrección de estilo:** Alexandra Vásquez, Mihaela Ionela Badin.

Ciudadela Universitaria
Doce de Abril y Agustín Cueva
(+593 4051000)
Casilla postal
editorial.ucuenca.edu.ec

Este libro fue arbitrado con pares externos bajo el sistema doble ciego.

Primera edición

Derechos de Autor: CUE-005373
ISBN digital: 978-9978-14-541-8

Para la composición tipográfica de este manuscrito se usó *Alegreya* y *Alegreya sans*.

Cuenca - Ecuador
Junio, 2024

Índice

Introducción	13
Didáctica del cine latinoamericano	13
Riesgos y utilidades de la periodización.....	18
I. El cine primitivo y el cine clásico	21
Las primeras vistas (1896-1915)	21
El cine clásico: los primeros medios y largometrajes silentes (1915-1929)	23
El cine sonoro en América Latina (1930)	29
El cine épico y la Revolución mexicana (1910-1930)	29
Eisenstein llega a México (1930).....	31
El cine policial y de gánsteres (años 30)	33
El nacimiento del melodrama (1918)	34
El melodrama musical (1931).....	38
El cine de cabaret mexicano (1918-1950).....	43
El cabaret y primer erotismo	47
Las rumberas sí saben bailar	50
El melodrama familiar.....	51

Cine y censura.....	54
La cima del clasicismo: la época de oro mexicana (años 40-50)	56
La edad dorada de la comedia mexicana	63
Argentina: el naturalismo o las películas de la tierra (años 40)	68

II. El cine moderno	75
Buñuel llega a México (1946)	76
La nueva ola argentina: los precursores (50-60)	84
Fernando Ayala (1920-1997)	91
El cine neobarroco (años 60)	93
Buñuel en la cima y sus seguidores: Ripstein y Jodorowsky (años 60-70)	101
Arturo Ripstein (1943)	102
Alejandro Jodorowsky (Chile, 1929)	107
La nueva ola argentina (años 60-70).....	111
Los nuevos cines: la revolución y el antiimperialismo (años 60-80)	120
La Revolución cubana (1959) y los nuevos cines	122
El tercer cine argentino.....	126
<i>O cinema-novo</i> brasileño	132
El cine imperfecto cubano	144
Cine durante las dictaduras y las posdictaduras (años 70-80)	153

III. El cine contemporáneo.....	163
Declive del Nuevo cine (años 80)	163
El realismo maravilloso cinematográfico (años 70-90)	166
El realismo sucio (años 80-90)	173
El cine de entresiglos	178
El cine comercial o de gran público (años 90-2000)	179
El Novísimo cine de entresiglos (años 2000-2011)	182

Conclusiones	191
Coda 2023: el peso de lo real y la Historia.....	195

Referencias bibliográficas	207
---	------------

Índice de películas	213
----------------------------------	------------

"Una cosa es cierta: el cine,
caprichosa secreción de nuestro imaginario,
es también una bella pasión
hecha de afecto más que de verdad"

Christian León

Introducción

Didáctica del cine latinoamericano

En los estudios historiográficos acerca del cine de América Latina es por demás significativo que recién en el 2012 se haya publicado la más ambiciosa y abarcadora historia de los autores y películas de nuestros subcontinentes. En efecto, *Los cines de América Latina y el Caribe*, obra editada en dos tomos (1890-1969 y 1970-2010, respectivamente) por la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) cubana, y coordinada por Édgar Soberón Torchia, constituye el más amplio braceaje historiográfico sobre el cine de esta región del mundo, editado y publicado en América Latina. Su objetivo, explicitado en el prólogo del primer tomo, es ofrecer a los estudiantes de las escuelas de cine de América Latina “un panorama de la evolución del cine en la región, que los ubicara, como futuros profesionales del audiovisual, en ese devenir” (Soberón Torchia, 2012, p. 13).

Antes de esta publicación hubo diversos tipos de compilaciones e intentos de miradas más o menos amplias acerca de nuestro cine. Sin embargo, ninguno alcanzó a la amplitud de conjunto de la obra editada en Cuba. Entre esas aproximaciones previas, es indispensable citar los impresionantes 12 tomos del *Diccionario de cine Iberoamericano. España, Portugal y América* (2011), editado por la Sociedad General de Autores de España, o el clásico de la literatura historiográfica que es *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano* (1994), del británico John King, cuyo grueso temático es el Nuevo cine latinoamericano de los 60 y 70. Curiosamente, como recalca su autor en la introducción, el libro no se dirigía al espectador latinoamericano, sino al público anglosajón: “Hasta el presente no existe ningún estudio en inglés que analice las diversas corrientes del cine latinoamericano durante el siglo XX.

Este trabajo intenta llenar ese vacío delineando los contornos principales del campo de investigación” (King, 1994, p. 14). Esto quiere decir que al menos dos generaciones de estudiosos del cine de América Latina hemos sido guiados de segunda mano por esta filmografía, como receptores indirectos y mediante una traducción.

No está por demás señalar otros dos libros que, a su manera, han sido ejemplares al evidenciar la necesidad de sostener una perspectiva más o menos amplia del cine latinoamericano, desde sus inicios hasta nuestros días. Sin embargo, al ser antologías y compilaciones críticas muy personales sobre películas y autores, ofrecen visiones panorámicas con la firma de un nombre propio, por lo que no están exentas de ese afán canónico y esa propensión a establecer un listado de películas y autores esenciales de nuestra filmografía.

El primero es *South American Cinema. A Critical Filmography. 1915-1994*, editado en 1998 por la Universidad de Texas y coordinado por Timothy Barnard y Peter Rist. Se trata de un compilatorio escrito por varios académicos, tanto latinoamericanos como norteamericanos, que analiza y critica una muestra representativa de películas. En el segundo prólogo que incorpora la obra, Timothy Barnard (1998) indicó los principios que articularon ese proyecto crítico:

Hemos tratado de echar luces en áreas de la historia del cine de América Latina que hasta ahora, desafortunadamente, han sido vistas como un indiferenciado amontonamiento, a fin de recuperar aquellos matices del verde. Hemos intentado documentar y comprender el melodrama y el «cine guerrilla», el *cinéma d'auteur* y el cine para el pueblo. (p. xiii)¹

Ciertamente, resulta urgente la idea de aclarar el “indiferenciado amontonamiento”, pero no resulta inapropiado que los autores parezcan ignorar que precisamente el cine del pueblo y por el pueblo, instituido en el Nuevo cine de los años 60 y 70, haya sido el más celebrado y difundido en festivales europeos y norteamericanos. Además, fue el más analizado por la crítica y la teoría, como lo demuestra el libro de John King, *El carrete mágico* (1994).

El segundo libro que consignamos aquí, escrito en 2010 por el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli (2010), se titula *América Latina en 130 películas*. Desde las primeras líneas del prólogo, el autor reivindica la intención canónica de su selección, así como el perspectivismo que la anima. Afirma: “Las películas de largometraje y ficción sobre las que he elegido escribir están

1. En el original inglés: “In the following pages... We have tried to shine light on areas in Latin American film history which until now have unfortunately been viewed as an undifferentiated mass, to recover those different shades of green. We have tried to document and understand melodrama and «guerrilla cinema», *cinéma d'auteur* and a cinema of people”. En adelante, todas las traducciones del inglés, francés y portugués serán nuestras.

entre las mejores del cine de América Latina. ¿Hay otras que pudieran comparárselas? Probablemente sí. ¿Que sean mejores que ellas? Probablemente no”. Luego continúa, para defender su punto de vista:

Reivindico (si fuera necesario) la escritura sobre o en torno al cine como una modalidad con sentido y valores propios. Es una escritura como la de la narrativa, la poesía, el teatro, el ensayo. Es ensayo, a su manera. ¿Necesita un referente para existir? Sí, del mismo modo que el cine, la literatura, la pintura, la música... (Ruffinelli, 2010, p. 11)

Ojo al sur es un proyecto de panorámica y guía de visionado cinematográfico que comparte algunas ideas de Torchia y su equipo, de King, de Barnard-Rist y Ruffinelli, aunque plantea objetivos más modestos, pero no menos rigurosos. Su objetivo es aclarar el amontonamiento a través de la selección y jerarquización argumentada, proponiendo lecturas críticas autorizadas por un nombre propio (pero que siempre es plural). Esto implica que las elecciones y argumentaciones ensayísticas están condicionadas por el gusto y la enciclopedia particular (con sus limitaciones y promesas), así que la selección y la argumentación ensayística surgen desde un lugar de enunciación muy específico. A diferencia de otros proyectos, *Ojo al Sur* no aspira a elegir las “mejores” obras ni tampoco proponer un canon, sino que más bien trata de exponer un punto de vista singular, cuestionable como cualquier propuesta que implique elecciones personales, con todos los riesgos y potencialidades que aquello conlleva. No hemos olvidado que toda libertad es siempre condicional y que toda crítica es una invitación a dialogar.

Otro aspecto que particulariza a este proyecto panorámico² es su receptor ideal: los estudiantes de cine y, de forma indirecta, los profesores de Historia del Cine Latinoamericano. En tal sentido, buscamos elaborar un texto/ensayo a la manera de una guía de visionado, ofreciendo una aproximación y orientación a esa enorme masa de películas que conforman el cine de América Latina. Se propone un mapa de recorrido en el tiempo, desde los primeros usos del cinematógrafo (1896) y largometrajes inaugurales de los años 20 hasta nuestros días. La naturaleza de la obra no excluye al aficionado, al estudioso y a todo aquel que esté interesado en seguir una trayectoria de visionado a fin de conocer las corrientes, autores y películas de esta región, obras tantas veces opacadas e inadecuadamente valoradas por propios y extraños debido al dominio que ejerce la distribución fílmica euronorteamericana. Al ignorar nuestra tradición, perdemos la tarea necesaria y urgente de caminar sobre los hombros de nuestros propios gigantes.

2. La imagen del panorama pictórico al que nos remitimos está en los panoramas cinematográficos que Max Ophüls nos muestra en *Carta de una desconocida* (1948), 41’.

La particularidad mencionada nos lleva a destacar que *Ojo al sur* es un libro de texto, encargado por una universidad pública y que, por lo mismo, se ajusta al tiempo de planificación de un ciclo escolar, que no suele ir más allá de un semestre, propio de los planes de carrera y de los horarios académicos. Esta circunscripción temporal nos obliga a ser ágiles, directos y oportunos, enfocándonos en el análisis y la argumentación, ajustados a los descriptores de la malla o programa vigente para las asignaturas *Lectura de cine latinoamericano* o *Historia del cine latinoamericano* de la carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca.

El programa prescribe una aproximación a las corrientes, películas y autores más influyentes del cine de Argentina, Brasil, México y Cuba, los tres primeros países porque han dominado y siguen dominando la producción regional, y Cuba por su gravitación en la fase del Nuevo cine latinoamericano de los 60 y 70. La filmografía ejemplar de los demás países (Colombia, Bolivia, Chile, Perú y Venezuela) es abordada en el curso llamado *Cine Andino*, por tanto, queda fuera del recorte temporal de este libro de texto. Queda también por fuera todo lo referente al cine documental latinoamericano, tema que sería materia de otro estudio. La bisoñez de los estudios cinematográficos a nivel universitario en el país motiva a la necesidad de un texto que esboce de manera sistemática y crítica dicho panorama.

Durante diez años, desde el 2010, hemos tenido la fortuna de impartir las asignaturas de *Lectura e historia del cine latinoamericano*, tanto en la carrera de Cine como en la de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Cuenca. Durante ese tiempo, además de impartir los cursos, hemos producido ensayos, estudios temáticos y críticas de películas y autores latinoamericanos. Así mismo, durante este tiempo hemos publicado dos libros que abordan parcelas muy concretas de nuestro cine: *Héroes menores. Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos* (2011) y *La odisea latinoamericana. Vuelta al continente en ochenta películas*. (2014), y tenemos en preparación *El plano opulento: lo religioso y lo erótico en el cine neobarroco de América Latina*. Estos trabajos nos han llevado a ampliar, profundizar y, lo que es más sustancial, a admirar y a respetar nuestras películas y a nuestros autores. Como consecuencia lógica, dicha profundización nos ha posibilitado recopilar una bibliografía y filmografía que orientan la contextualización, el análisis, la interpretación y la valoración de películas; y el resultado es *Ojo al sur*.

Este libro no es en estricto una propuesta historiográfica porque no parte de una metodología y enfoques de la ciencia historiográfica, aunque incluye algunos de sus aspectos. En realidad, constituye un ensayo analítico y crítico de películas de ficción, autores y corrientes que consideramos relevantes de cada período o corriente y que estimamos deben formar parte de un *corpus* básico de autores y películas en la formación de un estudiante de cine. Un

criterio usado para la selección ha sido el interés por destacar esos nombres de autores y películas, y dentro de ellas subrayar lo que los distingue tanto a nivel de contenidos como de la forma.

El análisis filmico propuesto no solo efectúa una interpretación alegórica (en tanto las obras dramatizan y personifican aspectos y fenómenos de la historia o el mundo social, directa o indirectamente), sino también valora sus alcances y limitaciones tanto a nivel de la historia y personajes como del discurso (plano del contenido y plano de la expresión), según la división semiótico-narratológica que Seymour Chatman propone en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978/1990). Es decir, el análisis comprende, el guion, los temas, personajes y escenarios, para luego examinar las instancias narradoras (si hay algo que destacar) y finalmente explorar del lenguaje propiamente filmico, la dramaturgia (discurso) del espacio pictórico (luz y color), arquitectónico (escenografía) y filmico (el lenguaje del cine) (Gentile et al., 2011). Este nivel descriptivo va acompañado de una interpretación, cuya entraña es la ya vieja noción de alegoría llevada a la narración cinematográfica.

Uno de los objetivos centrales del armado crítico de *Ojo al sur* es romper con uno de los pecados capitales de la teoría y la crítica latinoamericanas: la tendencia a descartar películas por su orientación política e ideológica; la crítica de izquierdas ha rechazado las películas que juzga como apolíticas o reaccionarias, mientras la crítica de derechas ha descartado películas que estima como demasiado políticas. En esta guía será capital tanto la política en los contenidos como la política de la forma, es decir, tanto del cifrado alegórico de lo público y de lo privado, así como lo estrictamente cinematográfico. En este orden, será decisivo establecer diálogos y cruces entre nuestras películas y sus autores con las películas y los autores del cine universal, pues, en la realidad, el juego de afirmaciones o negaciones, de aprendizajes, influencias y apropiaciones de lo foráneo, ha sido la lógica con que nuestro cine ha ido construyendo su propio edificio. Las preguntas acertadamente formuladas por Carlos Monsiváis (2000) sobre “¿cómo oponerse a Hollywood? ¿Cómo separarse de Hollywood?” (p. 52) son perfectamente trasladables a la oposición/separación del cine europeo y a los diálogos de la teoría cinematográfica latinoamericana y la teoría más universal del cine. La creativa tensión entre continuidad y diferencia, fundamentalmente en la obra de Gilles Deleuze, especialmente en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 1* (1983), y más aún, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985), serán fundamentales para nuestra argumentación.

La estructura de *Ojo al sur* se compone de tres capítulos con subcapítulos, en función de los principales momentos y corrientes del cine latinoamericano. Cada capítulo inicia con una breve contextualización acerca del campo

cinematográfico latinoamericano (historia, sociedad, cultura) y sus diálogos e intercambios con el cine mundial; a continuación, se caracteriza cada corriente del periodo, explicando sus rasgos estilísticos a nivel de la historia y del discurso y otras señas cinematográficas particulares. Posteriormente, se exponen a autores y filmes fundamentales mediante datos biográficos y filmográficos, seguidos de un detallado estudio crítico pormenorizado de autores y películas relevantes de cada período presentado en forma de separatas; finalmente, se ilustran las obras mediante afiches de los filmes citados y comentados.

Riesgos y utilidades de la periodización

Entre los varios problemas que todo intento panorámico plantea —histórico o no— está el de la periodización. Parecería que lo más práctico y menos riesgoso es seguir la línea de tiempo y ordenar autores y películas en función de sus años de producción, desde el cine silente hasta nuestros días, sin comprometerse con la siempre peligrosa aventura de agruparlos bajo etiquetas, tan insuficientes como imprecisas. No obstante, algunos autores de historias del cine optan por el camino opuesto: se arriesgan a clasificar, nombrar y agrupar, conscientes de que su propuesta de periodización es tan discutible como cualquier otra, o que está allí precisamente para ser discutida. Comparemos, como ejemplo, dos clásicos más actuales de la historiografía del cine universal con dos obras historiográficas del cine latinoamericano, al tiempo que comenzamos a familiarizarnos con ciertas fechas y corrientes:

En el primer clásico, *Historia del cine* (1989/2000), de Román Gubern, las etapas del cine se dividen en: (1) la era de los pioneros, (2) formación de un arte, (3) el arte mudo, (4) el cine sonoro, (5) el paréntesis de la guerra, (6) la posguerra, (7) el cine contemporáneo; en el postscriptum de 1987 (?), se incluye un capítulo sobre el cine en la era digital. Por otro lado, el segundo clásico, *Historia del cine* (1995/1998), de David Parkinson, establece las siguientes fases, en atención al tiempo cronológico respectivamente fechado: (1) de la ciencia al cine; (2) los cimientos del Hollywood clásico, (3) el filme artístico 1908-1930; (4) la Edad de Oro del Hollywood 1927-1941, (5) la aparición de los cines nacionales 1930-1945, (6) de cara a la realidad 1946-1959, (7) nuevas inspiraciones 1959-1970, (8) el cine mundial desde 1970, y (8) una presentación del futuro.

En el caso de las obras historiográficas centradas en el cine latinoamericano, *El carrete mágico* (1994) de John King propone una clasificación por periodos y por corrientes organizados cronológicamente por capítulos, abordando desde la era muda hasta la década reciente en distintos países

latinoamericanos: (1) piezas toscas: la era muda. Argentina, México, Brasil y otros países de América Latina; (2) del cine mudo al nuevo cine: 1930-1950. Hollywood en América Latina, Argentina: del tango a Perón, México y la época de oro del cine mexicano, Brasil: 1930-1955, desarrollo en el resto de América Latina; (3) los años 60: ¿nuevos cines para un nuevo mundo?, los años 70; (4) Argentina, Uruguay y Paraguay: décadas recientes; (5) Brasil: del cinema novo al TV Globo; (6) México: dentro del laberinto industrial; (7) Cuba: proyecciones revolucionarias, (8) el cine chileno en la revolución y en el exilio; (9) imágenes andinas: Bolivia, Ecuador y Perú; (10) Colombia y Venezuela: el cine y el Estado; (11) Centroamérica y el Caribe: películas en el traspasio del hermano mayor. Por otro lado, *Los cines de América Latina y el Caribe*, en su tomo 1, clasifica corrientes, películas y autores en orden cronológico por décadas, enfatizando corrientes, autores y películas claves. El tomo 1, por ejemplo, contiene: (1) orígenes, con una cronología y separatas para autores y filmes; (2) los años 30 y 40, con cronología y separatas; (3) los años 50; (4) los años 60.

Comparar las diferentes opciones de periodización elegidas por cada autor resulta para nada ocioso: nos sirve para observar las coincidencias y distanciamientos que todo intento de periodización conlleva porque el objeto siempre desborda al concepto. Por nuestra parte, fundamentados en las anteriores periodizaciones, arriesgamos un ordenamiento por corrientes referenciales y años de vigencia, de tal forma que se visibilice el diálogo con los períodos y corrientes del cine universal. Creemos que este procedimiento es más operativo en términos pedagógicos y expositivos, ya que prolonga el conocimiento previo que ya poseen los estudiantes, quienes llegan a este curso sobre el cine latinoamericano familiarizados con las clasificaciones y cronologías utilizadas para estudiar el cine europeo y norteamericano.

Preferimos agrupar películas y autores en función de ciertas marcas estilísticas y epocales, tanto textuales como contextuales, siguiendo un orden cronológico, sin perder de vista que inevitablemente ocurren cruces y sobreposiciones, influencias y contrainfluencias entre tradiciones intercontinentales, autores y películas. Es innegable que los nuevos cines de los años 60 y 70 constituyeron un fenómeno mundial, producto de la crisis de posguerra del clasicismo cinematográfico³. Cada cinematografía —incluyendo el cine latinoamericano de Birri, Gutiérrez Alea y Rocha— dialogó temática y formalmente con el neorrealismo italiano y con el New American Cinema, pero a la vez se particularizó debido a los matices políticos y militantes que los autores imprimieron a sus filmes bajo las consignas de pueblo, revolución y antiimperialismo.

3. Deleuze (1983/1994) afirma que las fechas de llegada del cine moderno consecutivo a la Segunda Guerra Mundial habrían tenido lugar “alrededor de 1948, Italia; hacia 1958, Francia; hacia 1968, Alemania” (p. 293).

Monsiváis (2000), sin ambages ni falsos nacionalismos, ha abordado la americanización de la cultura latinoamericana por medio del cine: “Cada fin de semana –decía, antes del Internet– o incluso con más frecuencia, los espectadores se internacionalizan y nacionalizan a fondo. De ambos extremos se aprovecha, casi a fuerzas, el proceso modernizador que llamamos americanización” (p. 53). Esta americanización, en ese juego de paradojas en el que nos coloca Monsiváis (2000), posibilita que, “no obstante, el predominio del cine norteamericano, las variantes nacionales de América Latina han conseguido a momentos una credibilidad inmensa” (p. 51). Esa credibilidad se ha efectuado justamente en conexión con el cine de Europa (y allí está la llamada nueva ola argentina), y acaso también con la tradición oriental (y allí está la influencia de Yasujiro Ozu en el Novísimo cine de los siglos XX y XXI).

La cronología empleada en *Ojo al sur* establece una conexión cercana y a la vez lejana con el desarrollo de los cines foráneos, siguiendo etapas determinadas por lo tecnológico, histórico, nacional o mundial. La Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, impulsó el surgimiento del Cine de Oro mexicano, a la vez y marcó el fin del cine clásico norteamericano y europeo, dando paso a la modernidad cinematográfica europea, como el neorrealismo y nueva ola (Deleuze, 1983/1994). De manera similar, la Revolución mexicana y la Revolución cubana, influyeron en la producción de un determinado tipo de películas. Igualmente, hablaremos de un cine de las dictaduras y de las posdictaduras de años 70 y 80, ya que tales eventos históricos condicionaron formas de producción y temáticas cinematográficas. A lo largo de su evolución, nuestro cine también pasó por el naturalismo (de mundos originarios y pulsiones básicas del ser humano animal), por el realismo (básicamente nuestro cine es realista, pero matizado de acuerdo con los condicionamientos de la época), por la modernidad cinematográfica y llegamos incluso al neobarroco. Esto no significa que desconozcamos especificidades latinoamericanas, ciertamente que las hay, pero siempre en diálogo con las otras cinematografías. ¿Acaso el cine de cabaret mexicano no le debe al realismo poético francés? ¿Y el cine de rumberas no le debe a la comedia musical norteamericana?

Esta lógica de periodización se estructura en tres fases principales: “El cine primitivo y el cine clásico”, abordando desde los primeros medio y largometrajes silentes y llegará hasta la época de oro mexicana, el naturalismo y a las películas de la tierra en Argentina (años 40). Luego se abordará “El cine moderno”, que se extiende desde la llegada de Buñuel a México hasta el cine de ficción durante las dictaduras y las posdictaduras (años 70 y 80); y, finalmente, “El cine contemporáneo”, iniciado con el declive del Nuevo cine (años 80) hasta el neorrealismo de lo cotidiano (2000-2011) y la Coda 2023.

I

El cine primitivo y el cine clásico

Las primeras vistas (1896-1915)

El cine latinoamericano, desde sus primeras vistas hasta la actualidad se ha nutrido de la tradición euronorteamericana. Según Carlos Monsiváis (2000), este proceso de americanización ha dado forma al cine latino, impregnándolo de un cierto sabor extranjero.

Algunos datos acerca de las primeras vistas dejan entrever que la producción latinoamericana desde sus inicios y a lo largo de estos casi 130 años de cine generó cinematografías nacionales, con retrasos y adaptaciones, más o menos apegadas a las líneas trazadas por producción extranjera.

Las primeras proyecciones en América Latina datan de 1896, marcando el inicio de la trayectoria cinematográfica en la región. La primera proyección en Río de Janeiro, el 8 de julio de 1896 (Galvão, 1992), siete meses después de la proyección pública y pagada del cinematógrafo de los hermanos Lumière, ocurrida el 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indio del Gran Café, en el Boulevard des Capucines, acaeció siete años después de la primera captura en movimiento hecha por el kinetoscopio de Tomas Alba Edison en 1889. En México tuvo lugar la proyección inaugural de vistas filmadas por Gabriel Veyre, enviado de los hermanos Lumière, el 14 agosto de 1896, en el Palacio de Gobierno. Inmediatamente después, las vistas de Veyre fueron proyectadas en otras ciudades de México, Cuba, Colombia y Panamá. Es “a este operador francés a quien se deben, además, las primeras imágenes en movimiento de la memoria latinoamericana, tomadas entre julio de 1896 y octubre de 1897” (García Mesa, 1992, p. 9). Las vistas de De Veyre comprendían la obra de ficción *Un duelo en el*

bosque de Chapultepec (1896)⁴, de apenas 34", y la serie de vistas documentales de México⁵ de carácter rural, hípico y festivo, de menos de un minuto.

Este matiz extranjerizante inicial, que dio empuje a nuestra producción fílmica y que poco a poco se fue inclinando hacia un sabor criollo, manifestando ineluctablemente diferencias visibles de un país a otro, tanto en el proceso de producción como en el tipo de contenidos y en la estructura compositiva de los filmes. Las primeras vistas o "piezas toscas" de la era muda, como llama John King (1994) a la producción del período silente (1896-1929), reflejan una etapa marcada por la asimilación, se trata de ejercicios de aprendizaje de los principios del sistema cinematográfico (preproducción, producción y posproducción), básicamente del norteamericano, dada la proximidad geográfica. Infortunadamente, dadas las pobres condiciones climáticas de conservación, muy pocas de las imágenes silentes de dicho período han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, algunas cinematecas nacionales se han esforzado denodadamente por buscar, restaurar, clasificar y estudiar ese material fundacional. En este orden, hay ediciones especiales con los contenidos y estudios como el *Mosaico criollo: primera antología del cine argentino online* (2009), con doce títulos realizados entre 1899 y 1932, o la colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro* (2007/2008), en cuatro DVDs, con material fílmico primitivo brasileño debidamente clasificado hasta 1935.

De esos pocos fotogramas y metrajes conservados (que cada día se incrementan, gracias al trabajo de investigadores e historiadores de las cinematecas) se desprende que estas vistas eran principalmente de carácter documental o registros de la realidad inmediata, es decir, de aquellos acontecimientos que estaban en la noticia política, social o religiosa del momento. Así, destacan noticieros y capturas en fílmico de hechos masivos, de autoridades, personajes o empresas relevantes. Buenos ejemplos incluyen *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires* (1900)⁶, de Eugenio Py, o *Plaza de Mayo* (1902), de Eugenio Cardini. Tanto las vistas documentales como las ficcionales, funcionan según la lógica narrativa de todo cine primitivo: un plano general para cada escena de conjunto, con la cámara generalmente estática y la mirada en el eje. Así, *Operaciones del Dr. Posadas* (1899), de Eugenio Py, dura aproximadamente 9' y muestra dos intervenciones quirúrgicas⁷, tomadas en un solo plano de conjunto, con un corte entre las dos. Quizá la colección más amplia

4. Véase: *Un duelo en el bosque de Chapultepec* (1896). <https://www.youtube.com/watch?v=jkAXLM3uEpk>.

5. Véase: *Vistas de México. Gabriel Veyre. Lumière Films Company* (1896). <https://www.youtube.com/watch?v=uO5scUKnnlk>.

6. Véase: *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*, de Eugenio Py (1900). <https://www.youtube.com/watch?v=eQop81U5K4M>.

7. Véase: *Operaciones del Dr. Posadas*, de Eugenio Py. <http://www.cinemargentino.com/films/914988656-operaciones-del-dr-posadas>.

sea, hasta ahora, *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, con vistas distribuidas en secciones: “Vida Cotidiana”, “Aspectos do Brasil”, “Ceremônias Públicas”, etc., la mayoría marcadas por su carácter documental y sujeción al canon narrativo primitivo⁸. Esto es evidente en la ficción argentina de Mario Gallo, *La revolución de mayo* (1909, 4’45”), donde se destacan los planos de conjunto y el uso de intertítulos como apoyo narrativo de un hecho histórico y de tinte cívico y patrioter, representando los cuatro segmentos claves del poder real de nuestras repúblicas: la aristocracia, los políticos, los militares y los sacerdotes.

El cine clásico: los primeros medios y largometrajes silentes (1915-1929)

Con el pasar de los años, las vistas cinematográficas incrementaron su metraje hasta convertirse en películas de medio o largometraje, abandonando su exclusividad en el ámbito documental para volcarse masivamente a la ficción. De los pocos segundos a los varios minutos, estas vistas devienen películas, y esas películas inician el progresivo abandono de la visualidad primitiva caracterizada por un plano fijo para una escena. En su lugar incorporaron varias escenas sucesivas narradas desde varios puntos de vista (ángulos de toma y gradación de planos), diversos planos por escena con respeto a las entradas y salidas de cuadro, así como otras adquisiciones de la gramática propiamente cinematográfica, todas destinadas a contar el drama de personajes en acción. Como muestra de esta transición, basta recordar que D.W. Griffith en 1915 realizó *El nacimiento de una nación*, y en 1916 *Intolerancia*, películas en las que ya el lenguaje cinematográfico al servicio de la narración alcanzó mayoría de edad, anunciando así el canon cine clásico de Hollywood (1925-1941). Sin embargo, en América Latina, los hallazgos del cine narrativo todavía tardaron y llegaron con cierto retraso.

Con la llegada de los primeros medio y largometrajes, se inició el camino del clasicismo cinematográfico. Por “clásico” vamos a entender a ese período de estabilización y perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico caracterizado por un guion realista apegado al canon de base aristotélica o guion de hierro, a la manera de Hollywood. Este guion respeta los tres actos y cuida los giros, contragiros, clímax y coda final o, en palabras del dramaturgo cubano Gerardo Fernández García (2014), un molde aristotélico que consta de seis partes invariables: “01. Punto de arranque. 1. Exposición. 2. Punto de giro. 3. Desarrollo. 4. Preclímax. 5. Clímax. 6. Desenlace” (p. 78).

A esta estructura del guion (digamos, de hierro, por lo estricto de sus reglas), le correspondió un afinamiento en el uso de los recursos propiamente

8. Véase: *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*. <https://www.youtube.com/watch?v=3SQBbYh5k-g>.

cinematográficos. Este enfoque busca contar historias realistas y especializadas en géneros específicos, implicando una puesta en escena lo más realista posible y una planificación que, a través de la combinación de planos, dio cuenta del drama. El montaje de plano/contraplano se ponía al servicio de las aventuras del personaje.

El guion de hierro y el lenguaje estandarizado se complementaron con medios de producción industrializados, incluyendo un sistema de estudios y su complemento, un sistema de estrellas. El clasicismo en el cine de ficción de nuestra región se atribuye a una creativa imitación del sistema industrializado del cine norteamericano. Desde la llegada del cine sonoro, es posible hablar con derecho propio del cine clásico latinoamericano, ya que desde esos años se logra una asimilación plena de los códigos narrativos e incluso de los géneros cinematográficos.

Este último aspecto permitió una amplia diversificación de tipos de películas, cada una con sus propias fisonomías dramáticas y visuales, como la comedia musical, cine histórico y épico, cine social, melodrama, cine de aventuras, policial, comedia. Existe un gran abanico de posibilidades dentro de lo que habitualmente se conoce como cine clásico, acaso diferenciado o separado por la llegada del sonido al cine en 1927. Algunos de esos géneros ya habían aparecido en el cine silente y alcanzarían una particular fortuna entre 1940 y 1950, durante la llamada época de oro del cine mexicano.

Durante el período silente, en Argentina, encontramos un primer ejemplo de género nacional en la película gauchesca *Nobleza gaucha* (63') (Cairo, Martínez de la Pera y Gunche, 1915). Esta obra es pionera en la delineación de la legendaria figura del gaucho, que volverá con insistencia. En esta película todavía se emplea un plano por escena y una cámara que, en ocasiones gira, alrededor de su eje. Se destaca el respeto a la dirección de salidas y entradas en cuadro de los personajes, así como el uso de los planos medios con una mayoría de generales y de conjunto. Además se recurre a un delicado *raccord* de continuidad de 180° (2'37").

Fernando M. Peña (2012) se refiere así a este filme:

Apodada «la mina de oro» por distribuidores y exhibidores, la película se mantuvo en cartel durante algo más de dos décadas, rindió una fortuna, prestó su nombre a una milonga de Francisco Canaro y a una yerba mate que aún existe, y llegó a tener una versión sonorizada, con escenas musicales agregadas. (p. 19)

El segundo ejemplo es *Hasta después de muerta* (73') (Martínez de la Pera, Gunche y Parravicini, 1916), en la que se insinúan cambios en la escala de planos. En esta obra aparecen planos de detalle, cámara estática o un breve

movimiento lateral sobre su eje, así como un montaje alternado. Se observa un predominio de los planos generales y sostenidos apenas interrumpidos por los intertítulos. Un aspecto de sumo valor es que la trama está siendo recordada por el protagonista, lo que indica un tiempo subjetivo de un personaje/narrador, indicado por la expresión memoriosa del personaje⁹.

En cuanto al género, el mismo Fernando M. Peña (2012) indica que se trata de un filme “en el que conviven extrañamente dos tonos opuestos: por un lado, la comedia de costumbres; por otro, el melodrama trágico más extremo” (p. 19).

No solo la ficción cuenta con ilustres representantes, igual ocurre con el documental, el cine de la toma directa o de la realidad inmediata, que ha dado obras dignas de resaltar y estudiar con detenimiento. Aunque nuestro enfoque de estudio se centra principalmente en la ficción, precisamos mencionar *El último malón* (Greca, 1918), un filme de docuficción que marca el comienzo del indigenismo cinematográfico en América Latina.

El último malón: nace el indigenismo y el documental etnográfico

En el terreno de la ficción se habla de indigenismo para referirse a las películas que han abordado los temas relacionados con los nativos americanos; en el caso del cine documental se habla de etnografía y cine antropológico. Un pionero y excepcional ejemplo de este tipo de cine, anterior a la existencia de la palabra documental, es *El último malón* (62') (Greca, 1918). La película comienza mostrando al realizador que escribe una carta de intención, luego aparece con sus amigos comentando el filme que proyectan realizar, un gesto moderno de develación del dispositivo que Jean Renoir lo repetirá en 1959 en *El testamento del Dr. Cordelier*; enseguida viene la parte etnográfica que describe la decadencia en que viven los indios mocovíes en 1918, habitantes de la periferia de la ciudad de Santa Fe; destacan allí algunos personajes que luego serán parte de una historia ficticia de celos y disputa de poder entre quienes son favorables y opuestos al levantamiento contra el hombre blanco, trama que se desarrolla en la tercera parte. Esta puesta en situación del llamado último “malón” mocoví (levantamiento indígena) en el pueblo de San Javier posee el mérito de ser uno de los primeros documentales etnográficos hechos en América Latina, cuatro años antes de que Robert Flaherty filmara *Nanook of the North* (1922), y el mérito de su inusitado indigenismo, por su afán de afirmar al héroe nativo.

9. Como veremos, en años posteriores se estandarizará el *zoom in* hacia el rostro del personaje en acción de recordar como indicador para el tiempo subjetivo por *flashback*.

Como destaca King (1994), esta

notable película recrea las paupérrimas condiciones de vida del indio, y lo convierte en el protagonista de su propia versión de la masacre. Nos encontramos a escasos cuarenta años de la obra de Fernando Birri, a cincuenta de la de Prelorán y Solanas (...) autores que adoptaron, a pesar del paso del tiempo, las mismas estrategias de angustia económica, de enfoque etnográfico y social (p. 28)

y también está a varias décadas del indigenismo del boliviano Jorge Sanjinés. Como todo indigenismo que construye y mira “al otro”, sufre las limitaciones de esta mirada, las que se acabarán cuando el indígena hable por sí mismo. Algo más que anotar: al inicio de la obra, Greca (1918) redacta una carta en la que describe que su película será el retrato de “una raza americana, fuerte y heroica”; visión afirmativa que contrasta con la visión negativa y edulcorada que vemos en la ficción *Tepeyac*, filmada en México el mismo año de 1917, y más aún, con la perspectiva negativa y exterminadora que veremos en lo que hemos llamado “películas de la tierra”.

De Brasil destacamos obras como *O segredo de Corcunda* (*El secreto de Corcunda*) (Traversa, 1924) o *Fragments da vida* (Medina, 1929) y las películas del reconocido cineasta de esta época, Humberto Mauro (Minas Gerais, 1897-1983), director de *Tesoro perdido* (1923), *Brasa dormida* (1928), en las cuales resaltan los errores de continuidad. Además, su obra más reconocida, *Ganga Bruta* (1933)¹⁰, es una película parcialmente sonorizada.



El automóvil gris

1919



Ganga bruta

1933

10. Véase: *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933): <https://www.youtube.com/watch?v=UHfXmVt1Jk>.

***Ganga Bruta* o el alba del macho latinoamericano**

Comentamos y destacamos esta película porque inicia en pleno uno de los temas más nocivos de la sociedad latinoamericana: el machismo, alumbrado en esa más nociva matriz que es el cristianismo y su sistema del juicio moral. Su trama inicia cuando el Dr. Marcos descubre la noche de su boda que su esposa no es virgen y la asesina por ese motivo. En el juicio, es absuelto por crimen pasional y él decide alejarse de la ciudad. Viaja a una provincia, encuentra trabajo en una constructora, y se aloja con una familia. Allí conoce a Sonia, la enamorada de Décio, el hijo de la dueña de casa. Entre las provocaciones de la jovencita, de quien se enamora, y el naturalismo de las cantinas, Marcos parece expiar su culpa. Pero Sonia también se ha enamorado de él; como consecuencia, Décio entra en cólera. En el esperado clímax, los dos pretendientes se enfrentan a duelo, que termina cuando Décio cae por unas cataratas y muere. En este estado fúnebre, ocurre un forzado matrimonio bajo el omnipresente signo de la cruz.

En términos de discurso destacamos el fragmento de tiempo subjetivo, la belleza de varias elipsis (efectos de sutura y continuidad visual), y el montaje de la escena en la cantina (25'), cuyo naturalismo logrado, conseguido con el uso de actores no profesionales, lleva a la película al peligroso límite de identificar maldad y crimen con fealdad física, algo que los primeros planos de Dreyer y Pasolini van a negar rotundamente al mostrar rostros populares ricos en líneas expresivas de una biografía y una vida nobles. La obra, en esencia, constituye un verdadero canto del alba al machismo latinoamericano bendecido por el crucificado, abriendo así uno de los temas que va a volver con insistencia al mundo filmico: la mirada masculina en su versión más reaccionaria y pastoral, la del varón justiciero que se arroga el sistema del juicio y condena las supuestas afrentas del deseo femenino, al que humilla y castiga al amparo de la omnipresente moral del bien y el mal. Una imagen para recordar es la comparación inicial del sátiro con el rostro del sirviente (2'30"), un símil cinematográfico que también emplea Eisenstein años antes en *¡Qué viva México!* (1931), pero con intenciones positivas o afirmativas del indígena mexicano.

México vio nacer a *Tepeyac* (González, 1917), el primer largometraje que marcó el inicio del género religioso, concretamente el cristiano, y con él el tema de la Virgen María. Esta obra se presenta como un filme auténticamente evangelizador, de catecismo cinematográfico. En esta película, el nativo americano es representado inicialmente como un salvaje y luego como un sumiso sirviente del discurso católico, llegando incluso al punto del idiotismo. Un elemento destacado es el poco creíble o forzado recurso al libro que

cuenta la historia de la aparición de la Virgen, que creando así una segunda diégesis (metadiégesis) dentro de la primera, es decir, una película dentro de la película (14'37").

Otra obra mexicana que merece ser rescatada es la superproducción *El automóvil gris* (Rosas, 1919). Aunque solo se conoce una versión reducida de las 36 entregas originales, gracias a que su argumento sobrevivió, podemos obtener una idea aproximada del tipo de ficción que era. A pesar de la molesta banda sonora que acompaña a esta versión, la película se posiciona como un auténtico cine de gánsteres, incluso antes de que el género fuera formalizado por Joseph Von Sternberg con *Ley del hampa* (1927). La trama cuenta la historia de una banda de asaltantes que pertenecen al propio cuerpo policial, revelando que la ley misma incubaba a su contrario. La efectividad de los recursos de lenguaje empleados por Rosas, especialmente el montaje paralelo alternado para narrar eventos simultáneos en lugares diferentes, es destacable. También se aprecia por los *flashbacks*, sus varios narradores y por la violencia cruda de la escena en que uno de los asaltantes asesina brutalmente por la espalda a un niño.

A propósito, como veremos más adelante, la infancia será tratada de manera desfavorable en el cine de América Latina, como se refleja en esta escena (sobre todo, en el realismo sucio). Un aspecto adicional a considerar es que años más tarde, *Las abandonadas* (Fernández, 1945) hará referencia a esta película como un gesto intertextual.

Para concluir esta sección, hay que poner en relieve otras dos obras de este país, ambas dirigidas también por Gabriel García Moreno: *El tren fantasma* (1926) y la insólita *El puño de hierro* (1927). La primera se adentra en el cine de bandidos rurales, pero se distingue por la modernidad del tren, la presencia de la tauromaquia y un toque melodramático relacionado con una disputa amorosa entre pretendientes. Además, cuenta con un final que recuerda el montaje alternado convergente de Griffith o "salvada al último minuto".

La segunda es de las primeras cintas latinoamericanas en abordar el tema de la dependencia de sustancias, principalmente de la morfina y el alcohol. Utiliza imágenes fuertes y crudas para aleccionar sobre los efectos de la adicción. Nuevamente, se trata de cine de bandidos rurales, ya que esta curiosa mezcla de bandidaje y adicciones ocurre en una zona rural. Al igual que en la anterior película, el jefe de los bandidos proviene de las capas altas de la sociedad.

El cine sonoro en América Latina (1930)

El cine latinoamericano de finales de los años 20 e inicios de los años 30 se vio afectado por dos hechos fundamentales. En primer lugar, la innovación tecnológica, un verdadero motor de la modernidad, concretada en el arribo del cine sonoro en 1927. En segundo lugar, se vio influenciado por la llegada desde Estados Unidos a México del maestro ruso, Serguei Eisenstein en 1930. Como es sabido, *The Jazz Singer* (Crossland, 1927) cerró una época y estrenó otra cuando Al Johnson cantó una cantilena judía, en honor a su padre, en una escena de apenas tres minutos.

En Argentina se rodó primero *Corazón ante la ley* (Cosimi, 1930), sincronizada con disco, y luego la primera película sonora, ya sin necesidad de disco, *Luces de Buenos Aires* (Millar, 1931), protagonizada por Carlos Gardel. En Brasil, el primer filme hablado, con comprensibles problemas de calidad sonora, fue *Se acabaron los ingenuos* (Barros, 1929). Por su parte en México, la película que inauguró oficialmente la época del cine sonoro fue la segunda versión de *Santa* (Moreno, 1931-1932), basada en la novela realista de Federico Gamboa.

Esta revolución tecnológica va a derivar en los años 30 en corrientes y géneros cinematográficos muy concretos, de entre los que se destacan: el nacionalismo cinematográfico o cine de la Revolución mexicana, el cine policial y de gánsteres y el melodrama y sus variantes (musical, familiar y cabaret). Es crucial señalar la manera franca en que las costumbres, el paisaje, los sujetos sociales, es decir, la cultura nacional, con un enfoque muy popular, se incorporan de lleno en los guiones y puesta en escena.

El cine épico y la Revolución mexicana (1910-1930)

El trascendental hecho histórico-político de América Latina, la Revolución mexicana de 1910, con su carácter laico y agrario-campesino, derivó en una innumerable cantidad de registros cinematográficos, durante la etapa silente. En su mayoría, se trataba de documentos filmicos que retratan aquel movimiento tan lleno de héroes nacionales y populares, una abundancia que faculta hablar de un género: el cine de la Revolución mexicana. Este género representa un intento nacionalista por registrar e imaginar la historia patria; con el paso de los años, el tema sería abordado enteramente por la ficción.

Evidentemente, Villa y Zapata fueron los personajes centrales de esas tomas directas. Algunos pocos metrajes y fotogramas conservados indican que dichas películas eran originalmente vistas en formato silente, caracterizándose por su matiz documental o por ser registros de la realidad inmediata:

Entrada de Villa y Zapata en la ciudad de México (1914), de los hermanos Alva, es un buen ejemplo de lo conservado, aunque gran parte de este material se ha perdido con el tiempo. En este género se incluye la obra de Enrique Rosas, un documental de mediometrage denominado *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919), una de las películas que contribuyó al nacimiento de la leyenda zapatista.

La lógica de avanzar del documental a la ficción, o la de pasar del cine silente al parlante, también se vio manifiesta en la producción filmica centrada en la revuelta de 1910. La energía generada por todo ese impulso nacionalista y violento dio lugar, varios años después de terminada la contienda y sus efectos, a la producción de películas de ficción que se han convertido en verdaderos clásicos en torno al tema. Esta estela cinematográfica se extendió a lo largo de las décadas siguientes del siglo XX e inicios del XXI.

En la década de los años 30 en México, encontramos títulos como *El compadre Mendoza* (De Fuentes, 1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), también dirigida por De Fuentes, que con certeza es el largometraje más representativo de aquel fenómeno. Esta obra es cine bélico de bandoleros, como un tema de larga trayectoria en todo el continente, se basa en un guion que desarrolla el arco dramático de seis entusiastas revolucionarios. Inicialmente convencidos y hasta joviales, se unen al ejército de Villa, ascienden de jerarquía hasta convertirse en escoltas del jefe. Sin embargo, a medida que los rigores del campo de batalla comienzan a diezmar al grupo, su entusiasmo revolucionario se extingue y pierden furor las proclamas (maíz y tierra para todos). Al final el propio Villa se erige como un emblema del absurdo y del mal que implica toda guerra, incluso si es revolucionaria.

En términos de la estructura del guion, es obvio que De Fuentes sigue la línea dramática de *All Quiet on the Western Front* (Milestone, 1930), una trama que Bernhard Wicki repetiría en *El puente* (1952): el ingenuo entusiasmo belicista que termina en muerte y tragedia. Es importante anotar que, aunque hay momentos llamativos en la puesta en escena de los combates, en general se nota la falta de pericia en el manejo de los artilugios del género. Una prueba de ello es la modestia dramática y sonora de la escena del robo de la metralla (28').

Aquel evento de 1910 generó una onda expansiva cinematográfica sin igual. John Ford llegó a abordar el tema en *El fugitivo* (1947), con fotografía a cargo de Gabriel Figueroa. Lo mismo hizo la obra maestra en términos cinematográficos, *¡Viva Zapata!* (Kazan, 1952), que muestra a un Zapata bastante deslucido. Están también la épica y grandilocuente *Gringo viejo* (Puenzo, 1989); *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Berman y Tardan, 1996), una simpática comedia satírica que se aproxima a la vida conyugal y a las derrotas del machismo, y la magnífica *Desierto adentro* (Plá, 2008), que toca colateralmente el tema de 1910. La lista no termina aquí.

Eisenstein llega a México (1930)

Las décadas de los años 30 y los 40 no están signadas únicamente por el advenimiento del cine sonoro y sus efectos en la realización cinematográfica, sino también por un factor decisivo para la cinematografía mexicana y para el conjunto del cine de América Latina: Sergei Eisenstein (1898-1940), el para entonces celebrado director ruso, llegó a México en diciembre de 1930, impelido por su fracasada adaptación al sistema de estudios norteamericano. Acompañado por su fotógrafo, Eduardo Tisse, y por su montajista, Gregory Alexandrov, fue recibido por el grupo de los muralistas mexicanos encabezados por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Al año siguiente, el ruso filmó lo que sería una película parcialmente fallida, inacabada, *¡Qué viva México!* El objetivo del proyecto era filmar la “mexicanidad”, para lo cual se diseñaron seis partes que combinaban documental con ficción. Sin embargo, el plan quedó inconcluso debido al accidentado proceso de filmación y porque el material filmado estuvo perdido durante mucho tiempo (De los Reyes, 1987). Pese a ello, Eisenstein creó una obra que con el tiempo llegaría a formar parte del clasicismo latinoamericano, fundamentalmente por sus cualidades de orden técnico, fotográfico y de montaje.

Temáticamente, prolonga el indigenismo cinematográfico, una particularidad que va a tono con la ideología marxista del ruso, comprometido de lleno con el afán de retratar el mundo nativo mexicano y sus luchas. Vale acotar que Eisenstein había leído mucho sobre México, a tal punto que en su juventud puso en escena una pieza teatral llamada *El mexicano*.

¡Qué viva México! o la raíz del cine latinoamericano

Hoy en día, podemos apreciar esta película gracias a la edición de Gregory Alexandrov, montajista original del proyecto. En el inicio de su versión de 1979, él mismo cuenta los azares vividos por la pérdida, búsqueda, hallazgo y la reconstrucción del filme. También cuenta que el proceso de reconstrucción fue efectuado intentando seguir el plan original trazado por el propio Eisenstein; se trata de la versión de Mosfilm, de aproximadamente 152’.

Esta película es, a nuestro criterio, la matriz de lo que será el futuro cine latinoamericano, en razón de su dimensión proteiforme. Al igual que *El último malón* (Greca, 1918), es un docudrama o una docuficción, puesto que mezcla puesta-en-escena de la ficción con fragmentos de puesta-en-situación propia del documental. El filme es eminentemente folclorizante, volcado en el tema del indígena o campesinado,

costumbres y el paisaje. Por eso mismo es igualmente edificante; su objetivo fue prestigiar la “raza mexicana” y su gran pasado precolombino (no solo indígena, maya y azteca, sino también español), siendo a la vez una alegoría política porque dramatiza las contradicciones de clase desde la perspectiva marxista.

Su folclorismo posee una base costumbrista, ya que visualiza el color local, gentes, usos y costumbres. Allí están mostrados el origen, la vida cotidiana, trabajos, ritos religiosos y fiestas (Eisenstein no olvida enfocar la influencia religiosa en México). Bajo estos considerandos, no resulta extraño reconocer su sesgo nacionalista-fotográfico, dado que su preciosismo, que cuenta con un gran maestro de la cinematografía, Eduard Tisse— está destinado a realzar las maravillas y encantos del paisaje mexicano. Esto no quiere decir que el realizador ruso haya pecado de banal. Muy al contrario, explora el *pathos* mexicano asentado en esos poderosos puntales que son religión, la fiesta, el sentimiento amoroso, los abusos del poder y la muerte.

Atraído por la forma y distribución de los colores, su idea principal fue armar la película a la manera del sarape, la manta listada que usa la indígena mexicana. Por eso la película, según el montaje de Alexandrov, inicia con un Prólogo acerca del origen del mundo y de la raza mexicana; luego presenta “Sandunga”, del amor y el matrimonio, a continuación, “Fiesta” o el milagro español y el mestizaje; continúa con “Magüey” o de la lucha de clases de los indígenas contra los patrones, y sigue Soldadera o de la revuelta indígena (no filmada); finalmente el Epílogo, que aborda la fiesta del Día de los Muertos. Observando los contenidos temáticos del sarape, se podría pensar que toda la historia posterior del cine latinoamericano cuelga de esos seis fragmentos. Emilio Fernández va a citar varios pasajes de esta película en *María Candelaria* (1944), incluso la “fiesta de los animales” (20’13”) (bendición por parte del cura párroco de los animales domésticos para la buena fertilidad).

En el Prólogo hay una visión paradisíaca del origen indígena: un hombre y una mujer brotan adánicos de entre la flora y fauna. “Sandunga” es acaso la más festiva, no solamente porque muestra la boda indígena y el matriarcado, sino la fiesta, la mascarada, la música y los bailes. “Fiesta” toma como pretexto la corrida de toros y al matador mexicano para desplegar un surtido de imágenes que intentan mostrar y demostrar los avatares del mestizaje tanto en lo profano como en lo religioso. La fiesta popular, sus adornos y máscaras, sin duda constituyen la primera manifestación del neobarroco cinematográfico y su sistema de adorno. Monsiváis (1994c) llama a ese barroco popular, caótico, colorido y chillón, el *arte de lo pletórico* o *churrigueresco popular*. Entre los elementos más destacados

están la comparación y montaje que Eisenstein construye en el fragmento “Sandunga” (12’07”), y la secuencia final de “Magüey”, durante el entierro de los indígenas que son pisoteados por los jinetes del patrón (71’).

El cine policial y de gánsteres (años 30)

Esta segunda vertiente del cine sonoro se va a alimentar de películas que, en la línea del cine policial y el cine de gánsteres de Hollywood, van a dramatizarán temas que, con variaciones, siguen la línea de *El automóvil gris* (Rosas, 1919), es decir, historias que exploran conflictos entre policías y bandidos urbanos, aunque siempre teñidas con componentes de otros géneros. Un ejemplo es *Prisionero 13* (De Fuentes, 1933), que incluye elementos de un drama familiar y de corrupción policial, cuyo telón de fondo son los efectos de la Revolución mexicana en la ciudad. Por otro lado, *La fuga* (Saslavsky, 1937), es un curioso thriller policial que mezcla un drama rural y pedagógico. En este caso, el bandido huye de la policía citadina, se refugia en el campo y debido a un malentendido, deviene un muy singular “profesor”.

Fuera de la ley: resentimiento y deseo

En Argentina encontramos otro atractivo policial que se entrelaza con una subtrama de relaciones de familia, es decir, lo privado inevitablemente vinculado con lo público. *Fuera de la ley* (Romero, 1937) es un filme muy particular porque su historia es bastante extrema. Como señala Jorge Ruffinelli (2010): “En el fondo de la trama hay también el recurso al melodrama, originado en las letras de tango: la historia de un amor imposible que al fin determina la caída del «héroe»” (p. 23). Sin embargo, el héroe realmente es un antihéroe, una situación novísima en el cine latinoamericano, si se toma en cuenta que Joseph Von Sternberg filmó en 1927 *La ley del hampa* (1927) y en 1928 *Los muelles de Nueva York*, verdaderos modelos del naciente antiheroísmo del cine de gánsteres y bandoleros citadinos que invadirá a todo el cine, incluido el de América Latina. En efecto, los bandoleros, urbanos o rurales, como veremos, llegarán a ser ampliamente representados en varios filmes de diferentes épocas y corrientes.

La pregunta que trata de responder el argumento del filme de Romero es cómo es posible que de un hogar aparentemente bueno pueda surgir un hijo malo o cómo es posible que de una madre amorosa crezca una rama tan torcida. La obra responde parcialmente a estas cuestiones.

La historia del hijo que se pierde en los laberintos del crimen, incluso siendo el hijo de un padre policía, nos plantea una polaridad cuya tensión extrema se incrementa cuando miramos el dramatismo en la otra subtrama de la película, el amor del hijo bandido (¿incestuoso?) por su casi hermana, una muchacha adoptada por la familia. El deseo insatisfecho corrompe el cuerpo y el alma del joven, parece moralizar la película, en una época en que las ligas de la decencia ya están activas y vigilan los contenidos del cine. Todo empeora cuando elige el camino equivocado para llegar a ese objeto deseado.

El nacimiento del melodrama (1918)

El ensayista mexicano Carlos Monsiváis, en *Aires de familia* (2000), sostiene que el melodrama cinematográfico es el género por excelencia del cine latinoamericano, ya que fue el que mejor se adaptó a las condiciones culturales de nuestros países, a tal punto que mucho “de lo mejor del cine de América Latina empieza siendo melodrama convencional” (p. 67). Su argumento para esta tesis es que tal aclimatación del *kitsch* pasional en estas tierras se debería a la base cultural de origen judeocristiana que atraviesa a todo el continente. Esto convierte al melodrama en una suerte de divulgación laica del cristianismo¹¹ y sus fundamentos morales, el sacrificio como virtud, el valle de lágrimas, la culpa o el sistema de castigos y recompensas.

En efecto, el melodrama colocaría al alcance del público popular las emociones amorosas de pareja y las catástrofes hogareñas más cercanas, con la ventaja de que al verlas en pantalla le permiten sufrir de costado, y le aseguran una expiación sin consecuencias. Dicho de otro modo, se trata de una estética moral del dolor, cuyo plan catártico funciona bajo el principio de “tanto dolor ajeno alivia el propio” (Monsiváis, 1994a, p. 114) y llega incluso a alcanzar el regodeo en el dolor, la dilatación ficticia del sufrimiento por medio de sucedáneos o intensificadores como la canción, sus melodías y letras.

La forma melodrama arranca en Hispanoamérica con un título que encierra una paradoja: *Santa*, basada en la novela homónima (Gamboa, 1903), con el nombre de una prostituta, personaje que tendría un éxito rotundo entre las audiencias continentales. Son notables la versión original del periodo silente, *Santa* (Peredo, 1918), y luego *Santa* (Moreno, 1931-32) ya en el cine sonoro.

11. *Intolerancia* (Griffith, 1916) cierra el cine primitivo y abre el clasicismo al amparo del relato e imaginario cristianos: la cuna que mece la Virgen María, plano que regresa como un *leit-motiv* durante toda la película, es revelador, amén de la aparición del mismo Cristo como mediador entre la intolerancia y el amor.

El largo y vigoroso camino del melodrama¹²

El melodrama, a menudo juzgado de manera reduccionista, desde la dialéctica del *logos* vs. el *pathos*, es visto como el doble simplificado y vergonzante de la tragedia seria. También se le ve como un patetismo superficial que degrada el gran *pathos* de las profundas y densas pasiones, convirtiéndolo en un liviano “cementerio de las pasiones” o “universidad de las rupturas y reconciliaciones” (Monsiváis, 2000, p. 78). Este género etiquetado como “dramón” (y sus sinónimos, *soap opera* o “culebrón”), estaría marcado por lo sensiblero, lo desmesurado y lo sensacionalista, especialmente al abordar sufrimientos de mujeres, bajo el cuadro de los principios morales y religiosos.

Esta crítica al melodrama se basa en la percepción de un patetismo liviano, manifestado en la exagerada expresión de las pasiones humanas, exceso originado en la demasía situacional o, como prefiere McKee (1997/2011), en la insuficiente motivación de la acción dramática del tipo ‘tanto por tan poco’. McKee, con su tajante pragmatismo, adiciona que una escena es melodramática cuando la causa no se corresponde con la acción, por ello el “melodrama no es el resultado de un exceso de expresividad, sino un defecto de motivación” (McKee, 2011, p. 440). Pero no siempre existió esta valoración negativa del melodrama. En su nacimiento, allá en las cortes florentinas del siglo XVI como *drama per música*, fue considerado como un género noble, tanto que fue capaz de inspirar en los siglos siguientes verdaderas obras mayores de la literatura y la ópera; allí están como constancia Balzac y Hugo, o Verdi y Wagner, respectivamente. En 1762, Laurant Garcins escribió el primer *Tratado del melodrama*. En el siglo XVIII surgió la variante llamada *comédie larmoyante* francesa, dirigida a temas pasionales moderados y ejemplarizantes en tanto virtud moral recompensada, fue la reacción sentimental contra el teatro de caracteres y abstracciones alegóricas personificadas (Chion, 1988/2003). El melodrama doméstico surgió en el XIX íntimamente ligado a las tribulaciones sentimentales femeninas. Y en el camino hacia la radio, la televisión y el cine del siglo XX, llegó a gozar de tanta celebridad en el mundo popular que se dividió en subgéneros, hasta entronarse en la gloriosa cultura de masas. Sin embargo, su fama y expansión se vieron acompañadas de cierta depauperación dramática, que finalmente lo tiñó de un aura negativa. Se le acusó de haberse convertido, como hemos visto, en simple escuela de la sensibilidad, según el criterio de Monsiváis. El cine, nacido en las barracas de feria y destinado a ser el arte de las masas y la industria capitalista, devino el terreno más fértil para su pervivencia y relanzamiento. Esta tradición la siguieron Keaton, Murnau, Minnelli, Sirk, las cinematografías europeas y asiáticas, que lanzaron sus

12. Extracto del ensayo “La faz melodramática del cine ecuatoriano” (2017), publicado por primera vez en la revista *Fuera de Campo*, 1(5), 38-55, Universidad de las Artes.

propias versiones autorales y nacionales de dichos impostados abismos de pasión¹³ y el *kitsch* sentimental de patetismo exagerado, a la manera de Griffith (*Las dos huerfanitas*, 1921) y del mismísimo Chaplin en *Luces de la ciudad* (1930)¹⁴.

El melodrama, ¿qué es realmente? Como varios conceptos de la teoría del cine, el de “melodrama” ha estado y sigue estando sometido al riesgo de la dispersión semántica. Pareciera que su faz se define mejor en contraste con su opuesto, la prestigiosa catástrofe trágica y su *pathos* elevado y serio, verdadera cumbre de la poesía. Esta catástrofe es capaz de “mostrarnos el aspecto terrible de la vida” (Schopenhauer), de proyectar “el enigma humano en su delgadez esencial” (Barthes), cuyas fuentes serían los avatares del destino, la voluntad o las circunstancias humanas, que afectan tanto al rey como al ser humano común (Miller). Ante esta visión elevadísima o abismal del oscuro destino humano, el espectador, como decía Aristóteles, debe transformar el temor y la compasión en una virtud (Barthes) (como se cita en Hermelo y Arijón 2012, 41-47).

De esta manera, la altísima o profundísima tragedia sería capaz de dar cuenta de la realidad humana, sería una ficción más realista dado su elevado índice de veracidad. Contrariamente, el melodrama y sus variaciones se caracterizan por su irrealismo e impostura, siendo un drama estereotipado que mal imita a la noble tragedia. Esto se debe a que esquematiza o “construye una realidad falsificada o subvertida” (Robles, 2010, p. 151), apelando al exceso y desenfreno del espíritu de sacrificio (Monsiváis, 2000, p. 67). Además, la simplificación e hipérbole dramáticas, para colmo, se enfatizan con música de fondo para inflamar aún más “el sentido de ese padecimiento pleno” (Russo, 1998, p. 155).

La disminución de su coeficiente de veracidad y sus desbordes sensibles convierten al melodrama en una casi tragedia, digna del gusto popular, acostumbrado a lo estereotipado y al lugar común. Esta tragedia popular se encuentra atrapada en un cierto patetismo monocorde: un ejemplarizante destino abismal, forzadas causalidades y casualidades, el sufrimiento extremo de la víctima (casi siempre una mujer), pero con redención final e inocencia recuperada, o mejor, con un final feliz surgido de injustificados cambios de fortuna (la Providencia) que posibilitan el regreso al orden moral y del bien. En este contexto, la moraleja es la resolución.

Otro síntoma nefasto de su *kitsch* sentimental, por imitación falsificada de lo trágico, consistiría en el formulismo conflictivo del bien y del mal, un

13. *Abismos de pasión* (Buñuel, 1953) es la fallida versión melodramática que el director adaptó en México de *Cumbres borrascosas* (1847), de Emily Brontë.

14. Su trama cuenta la historia de una heroína que vive con su abuelita; es pobre, ciega y vende flores, un típico personaje heredado de “una mujer en peligro” de Griffith. Pero Chaplin amplía y desborda el melodrama con ese lado festivo que le aporta al filme el amnésico y fiestero nuevo amigo de Charlot.

maniqueísmo simplón que lo distanciaría de las reglas compositivas del drama serio y la tragedia, que operan con ambigüedad sin moraleja, la contradicción y no redención.

En términos estructurales y de estricta dramática, el melodrama, para abordar el sufrimiento sacrificial y optimizar la moraleja evangelizante, debe cumplir con ciertas reglas compositivas y desarrollar unos conflictos-tipo, unas acciones-tipo, unas situaciones-tipo y personajes-tipo¹⁵. Michel Chion (1988/2003) detalla esa tipología: drama familiar, un objeto relacionado con la niñez del héroe o heroína, enfrentamiento entre clases sociales, cambio brusco de condición de los personajes con ocasionales cambios de nombre, maldad y bondad absoluta de héroes y antagonistas, sacrificio básicamente femenino, la escena final de redención por vía de la revelación de un dato oculto (anagnórisis), que puede o no conocer el espectador.

Jesús Martín-Barbero (1985), uno de los pocos intelectuales que defiende esta forma dramática, propone cuatro sentimientos fundamentales que movilizan el melodrama: miedo, entusiasmo, lástima y risa, a los que corresponden otras tantas situaciones y sensaciones compartidas por el personaje víctima y el espectador: terribles, excitantes, tiernas y burlescas. Estas, a su vez, serían vividas en la ficción por cuatro funciones: la víctima, el traidor, el justiciero y el bobo (personaje muy poco desarrollado en nuestro cine). Para el autor colombiano, el melodrama ofrece mucho más de lo que cree el discurso de los intelectuales serios, ya que es parte esencial de nuestra matriz cultural. En tal sentido y a su juicio, dicha tematización y caracterización hablarían de la *intensidad* y *complejidad* de una forma narrativa que reúne en sí elementos de la novela negra, de la epopeya, la tragedia y la comedia para contar historias del barrio y la familia, espacios paradigmáticos de la gesta sentimental latinoamericana.

Acogiendo el entusiasmo de Jesús Martín-Barbero y su convencimiento de que el relato melodramático cuenta con varios elementos destacables, no solo sobre la gesta sentimental latinoamericana, sino sobre todo un continente y sus aventuras espirituales y, a pesar sus excesos y su imperdonable moralismo, vamos a abordar tres variantes imperdibles del melodrama cinematográfico: el cine musical, el cine de cabaret mexicano y el melodrama familiar, cada uno con su base conceptual, estructura y ejemplos.

15. Respecto al personaje tipo, Gerardo Fernández García (2014) refiere que la ficción es “la aparente entidad humana que opera en los géneros no realistas: farsa, tragicomedia y melodrama”, por tanto, más que complejidad psicológica, lo que los caracteriza es su estilización o atributos, “puesto que ellos encarnan actitudes, simbolizan como un todo al bien, al mal, a la avaricia, a la ingenuidad, a la cobardía, a la valentía, etcétera, es decir, representan conceptos” (p. 233). Nosotros añadiríamos que, teniendo nombres propios, personifican, como alegorías, conceptos dicotómicos relacionados con el sistema del juicio moral.

El melodrama musical (1931)

Entre los géneros patentados por Hollywood y el Realismo poético francés, de gran adaptación en estas tierras, se destaca el drama cinematográfico musicalizado, estimulado por la innovación sonora. No hay que olvidar que la gran comedia musical norteamericana también fue fruto de la llegada del sonido. En la década de los 30, y como secuela de la llegada del sonido al cine, en América Latina destacan abundantes y exitosos musicales o comedias musicales producidas alrededor de figuras claves de la canción popular mexicana, brasileña y argentina.

La canción popular, esa minitragedia cantada, tenía un peso significativo en la cultura popular, influyendo tanto en el campo como en la ciudad, en el hogar como en la cantina, en el salón de baile como en el burdel. En esa época, la radio era el medio de comunicación por excelencia, y la canción era el eje central que giraba, como hasta hoy, alrededor de toda la trama social de los afectos, glorias y abismos de la gesta sentimental americana, un territorio dominado por los nostálgicos y quejosos cantos de amores perdidos y heridas incurables.

En esta época, destaca una primera línea de cantantes y compositores encabezada por figuras como Agustín Lara, Carlos Gardel y Jorge Negrete. En la segunda línea estarían Libertad Lamarque, Pedro Vargas y Dámaso Pérez Prado. Agustín Lara (1897-1970) se erige como la estrella mexicana más significativa, contribuyó con su música a la versión sonora de *Santa* (1931-1932) y continuó por varias décadas aportando boleros y otras composiciones sentimentales a varias películas y géneros cinematográficos.

Resulta asombrosa la cantidad de canciones que Lara, pianista dotado y excepcional, ha compuesto. A lo largo de generaciones, sus composiciones, tanto de música como de letras, han perdurado, con variaciones, destacándose como un genio solo igualado por su capacidad como letrista desgarrado. Entre las innumerables canciones que ha creado, se puede mencionar *Pecadora*, *Piensa en mí*, *Amor de mis amores*, *Solamente una vez*, *Noche de ronda*, *Santa*, *Aventurera*, *Farolito*.

Resulta excepcional constatar que, a pesar de su modesta belleza o de su fealdad, empeorada por una notoria cicatriz en su rostro, herencia de su airada vida en bares y burdeles, Lara fuera amado por una de las mujeres más bellas de México, María Félix, quien fue su esposa.

Quizá ningún cantante popular latinoamericano haya protagonizado tantas películas como Carlos Gardel en la década de los 30¹⁶. Durante la era del cine silente rodó títulos como *Flor de durazno* (Filippis Novoa, 1917), *Viejo smocking* (Morena, 1930), *Luces de Buenos Aires* (Migliar, 1931) sonora; seguidos por colaboraciones con Gasnier, en películas como *Melodía de Arrabal* (1933), *Espérame* (1933), *Cuesta abajo* (1934), *Tango en Broadway* (1934), y las que trabajó bajo la dirección de Reinhardt, *El día que me quieras* (1935) y *Tango bar* (1935). Todas estas obras giraron en torno a los goces y padecimientos amorosos del protagonista quien, de tanto en tanto, expresaba su estado emocional a través de canciones (tangos, valsos y milongas) cargadas de todas las intensidades en temas como *El día que me quieras*, *Nostalgia*, *Caminito* o *Cuesta abajo*. Tachar estas composiciones de superficialidad sería una blasfemia, ya que la vida se trata precisamente de enamorarse, amar, gozar o perderse, aspectos que Gardel capturó magistralmente en su arte:

*Si crucé por los caminos
como un paria que el destino
se empeñó en deshacer;
si fui flojo, si fui ciego,
solo quiero que comprendan
el valor que representa
el coraje de querer.*

Y luego, al llegar a la cima emocional, retoma:

*Ahora triste en la pendiente, solitario y ya vencido,
yo me quiero confesar;
si aquella boca mentía
el amor que me ofrecía,
por aquellos ojos brujos
yo habría dado siempre más.*

Es verdad que en aquellas películas se encuentran deficiencias dramáticas en los guiones y las actuaciones, así como limitaciones formales dado el empleo elemental del lenguaje cinematográfico; sin embargo, todo se compensa con el sentimiento y las canciones. No se les puede pedir más.

En esa floración de la comedia musical latinoamericana, como veremos, surgieron películas célebres que no solo cantan los dramas pasionales de la ciudad, sino también ese microcosmos lejano que es el rancho, la estancia,

16. Posiblemente el desafortunado Palito Ortega supere la cifra. Este cantante de comedia y musicales juveniles de los 60 y 70 incluso pasó a la dirección bajo la dictadura argentina, como veremos más adelante.

la hacienda; para glorificar el retrato bucólico del campo; la tensión social y económica entre trabajadores y patrones siempre se mantenía fuera de cuadro. Estos relatos nada tienen que ver con la exploración de las pulsiones básicas del ser humano que el cine naturalista de la tierra haría suyas.

La canción ranchera y el corrido alcanzaron un éxito rotundo en la película *Allá en el rancho grande* (De Fuentes, 1936)¹⁷, interpretada por Jorge Negrete. Según Monsiváis (1994b), esta es la película mexicana más vista de todos los tiempos, no solo en su país, sino en toda América Latina, ya que creó la mitología del campo y como tal dio paso a una extensa saga de películas que exaltan las delicias y aromas del ambiente rural mexicano. Esta saga musical llegó hasta las fabulosas cintas rancheras como *La zandunga* (De Fuentes, 1937), *Así es mi tierra* (Boyler, 1937), y las obras de Emilio Fernández, *María Candelaria* (1943) y *Flor Silvestre* (1943), ya en la época dorada del cine mexicano. La saga, por su amplitud y continuidad, se podría catalogar como el “género popular mexicano”. Estas “películas rancheras evocan este mundo rural idílico y sin fracturas” (Díaz López, 1999, p. 185): “idílico” por utópico, y “sin fracturas” porque no complejiza el tema de las clases sociales y sus desajustes. Además, porque la naturaleza no asoma como personaje, como lo hará en las películas de la tierra, sino como simple decorado.

Jorge Negrete continuó cantando corridos y rancheras en esos mundos pacíficos y mágicos, apenas alterados por algún conflicto amoroso que siempre termina bendecido en el altar, al tiempo que deja intactos los desequilibrios económicos y de poder. Ejemplos de estas representaciones se encuentran en películas como *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Rodríguez, 1941), *¡Hasta que perdió Jalisco!* (De Fuentes, 1945) y *No basta ser charro* (Bustillo Oro, 1946). Recordemos que Negrete llegó a cantar tangos, junto a Libertad Lamarque y al Trío Calaveras en la primera obra de la etapa mexicana de Buñuel, *Gran Casino* (1947). Esta película apenas disimula su filiación cabaretera, y nunca falta una bebida espirituosa y un número de baile a cargo de una rumbera cubana.

17. Cabe indicar que en esta película, el personaje cómico que Lope de Vega inventó en el sirviente Tristán, de *La francesilla* (1596), es el borrachito del rancho. Como ya anotamos, Martín-Barbero (1985) lo llama el “bobo del melodrama”, un personaje que sufrirá variaciones a largo del siglo, pero siempre dentro de su función de balancear el drama con la comedia.

Las Luces de Buenos Aires

1931



→
Aventurera
1950



→
Allá en el
rancho grande
1936



El alma del bandoneón

1935

A la constelación masculina de estrellas de la canción y la película ranchera, del tango y la película de tangos, se une una mujer destacada: Libertad Lamarque (1908-2000). Lamarque, cantante que ya contaba con una amplia carrera en el teatro y los salones de canto y baile antes de pasar al celuloide, ingresó con *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933), una de las primeras películas sonoras y exitosas de Argentina. Lamarque cimentó y lanzó su carrera en el subgénero del melodrama tanguero (Paladino, 1999), y entró en el circuito cantando al desamor, a los celos, a los desengaños, a las conquistas y a las pérdidas amorosas.

Protagonizó *El alma del bandoneón* (Soffici, 1935), *Besos brujos* (Ferreira, 1937) y *Madreselva* (Amadori, 1938), obras en las que los temas dramáticos son semejantes: explorar a la pareja, el amor, el desamor, los celos, la traición, etc. Estas películas musicales se caracterizan por valorar tanto el drama como las melodías.

Un filme que protagoniza Lamarque, y que vale la pena comentar, es el melodrama musical *Puerta cerrada* (Saslavsky, 1939). Esta película plantea uno de los temas dramáticos primordiales en todo melodrama: el de las clases sociales, o mejor, del amor entre hombres y mujeres de distinto estrato, pero sin problematizar dicha relación. La trama sigue la vida de Nina, una cantante de teatro de variedades y su hermano es su representante que la presiona para que no deje su trabajo. Raúl es un inverosímil aristócrata y pintor, desheredado por sus tías, por haberse enamorado de una teatrera y, además, para casarse, obliga a Nina a dejar su trabajo. A lo largo de la historia viven entre fracasos, estrecheces y deudas. El drama se enreda más con la llegada de un hijo—varón “porque las tías odian a las niñas”—, la muerte de una de las tías y la reaparición del hermano de Nina; reposicionan el drama o lo enredan como es necesario hasta la separación de los esposos; lo que sigue es el hambre de madre e hijo, su vuelta al teatro a cantar tangos en los bajos fondos, algo indigno de una mujer decente. Luego la trama se enreda aún más, de tal modo que Nina termina matando accidentalmente a Raúl y va a la cárcel. De hecho, los dos primeros actos constituyen un largo *flashback* en forma de un recuerdo de Nina, el día que sale de la cárcel, tras veinte años de presidio. El tercer acto es un nuevo drama en el que Nina es ineluctablemente ofrecida al sacrificio, víctima de la maquinaria social y de las convenciones que imponen su ley: la incompleta revelación final del dato oculto sirve únicamente para coronar el acto sacrificial. Dignos de destacar son los tres personajes cómicos del primer acto, la pintura usada como continuidad elíptica (5'20") y una nada despreciable dirección de arte.

El cine de cabaret mexicano (1918-1950)

La forma melodrama, como hemos mencionado, obtuvo un éxito contundente en el cine de América Latina y la prueba es la manera en que ha creado subgéneros y se ha entrelazado con otras formas narrativas. En el largo camino del melodrama cinematográfico en la región, el género por excelencia del cine latinoamericano, como hemos señalado, derivó en México hacia un singular subgénero: el cine del cabaret y de rumberas.

Cuando en la teoría cinematográfica se habla de comedia, comedia musical o melodrama, significa que estamos en el orden de los géneros cinematográficos, y que el cine latinoamericano comenzó a entrar en ese terreno de manera similar a lo que pasaba en el cine clásico de Hollywood (1915-1941). Este viraje ocurrió antes y durante la transición al sonoro. Lentamente, nuestro cine empezó a acogerse a las reglas dramáticas y visuales del género establecidas e impuestas por el canon clásico. Así, entenderemos por “género” a ciertos grupos de películas que comparten rasgos comunes tanto a nivel de la historia como del relato (Liandrat-Guigues y Lautreat, 2003; Russo, 1998), con la función de que el espectador reconozca esas tipologías y se identifique con ellas. Sin embargo, debido a las condiciones de la diferencia cultural y de experiencia en el saber hacer, ciertos géneros se aclimataron mejor que otros en nuestras tierras (Monsiváis, 2000).

Al son de canciones populares, en las que el tema del amor o desamor es el eje, México a comenzó a producir un tipo de películas que, jugando al juego de “adivina dónde está el florón”, llevará a la cámara y al espectador masculino a un lugar poco edificante, pero hartamente legendario (y anhelado): el burdel, la mayoría de las veces disfrazado de club de baile. Este subgénero, evidentemente, es en alguna medida la prolongación o la contraparte latinoamericana del realismo literario de fines del XIX (Flaubert, Zolá, Maupassant) y de su revival cinematográfico de los años 20 y 30 del siglo XX, conocido como el realismo poético francés (Renoir, Clair, L'Herbier), que habían emprendido una poética audiovisual de las clases bajas, así como en las pasiones y los bajos fondos, algunos de los cuales estaban vinculados a la casa de citas.

El modelo para la película de cabaret se encuentra en *Santa* (1918) y su reversión de 1931-32. Queda claro que el personaje de Santa, originario de la novela de Federico Gamboa y adaptado por los cineastas, continúa la saga de Nana, la novela de Zolá (1880). Renoir rueda *Naná* (1926) y luego filma *La golfa* (1931), las dos apuntando a la figura de la prostituta. Su mirada no concede una redención final, y ese enfoque será seguido por todo el cine de cabaret mexicano, que, dejando de lado el *happy ending* hollywoodense, va a imprimirle un giro de redención a muy pocas de sus historias y va a seguir

el camino opuesto: una joven, ingenua y bella mujer, caída en desgracia (pérdida de la virginidad sin matrimonio) y abandonada, viene del campo a la ciudad. No le queda más opción que ejercer la prostitución, de la que será liberada por el amor abnegado de algún noble y protector enamorado, solo para sucumbir finalmente presa del alcohol o la enfermedad.

Varios directores emprendieron un filme de cabaret y burlaron los acechos y las tijeras de la “censura”. Solamente leyendo los títulos de algunas de ellas podemos imaginar lo ardua que fue la batalla entre productores y las ligas de la decencia. Algunas de estas películas incluyen: *La insaciable* (Ortega, 1947), protagonizada por María Antonieta Pons; *La sin ventura* (Davison, 1948), nuevamente con María Antonieta Pons; *Víctimas del pecado* (Fernández, 1951), con Ninón Sevilla y la orquesta de Dámaso Alonso; *La bien pagada* (Gout, 1948), con María Antonieta Pons; *Cortesana* (Gout, 1948), con Meche Barba; *De pecado en pecado* (Urueta, 1948); *Amor de la calle* (Cortázar, 1950), con Meche Barba; *Perdida* (Ribero, 1950), con un bello bolero de Los Panchos; *Cabaret Shanghái* (Orol, 1950), con Rosa Carmina; *Cabaret trágico* (Corona Blake, 1958), con Columba Domínguez; *Amor vendido* (Pardavé, 1951), con Meche Barba; *Puerto de tentación* (Cardona, 1951), con Emilia Guiú; *No niego mi pasado* (Gout, 1952), con Ninón Sevilla; *Mujeres sin mañana* (Davison, 1951), *Por qué peca una mujer* (Cardona, 1952), con Leticia Palma; *Sensualidad* (Gout, 1951), con Ninón Sevilla y Andrea Palma; *Yo fui una callejera* (Rodríguez, 1952), con Meche Barba; *Aventurera* (Gout, 1950), con Ninón Sevilla, y *Salón México* (1949) de «El Indio» Fernández.

En la mayoría de estas películas existe una contradicción entre el afán de mostrar el mundo de la prostitución, pero sin ocultar un imperativo moralizante y, por tanto, culposo. En otro sentido, son muy pocas las películas que han intentado comprender y proteger a sus personajes femeninos, por ello esos finales trágicos sin posibilidad de redención; esto se atribuye al peso del principio moralizante impuesto por el catolicismo imperante. Sin embargo, dado que el cuerpo y el deseo son fuerzas invencibles, paradójicamente, el principio moralizante ha dado paso a su opuesto: el erotismo disfrazado (inevitablemente) de moraleja.

¡Ay, Santita! ¡Bajo has caído, pero yo te sacaré de aquí!

Eternamente unido al género musical y sin dejar de lado elementos del melodrama, el cine de cabaret se especializa en temas de burdel, creando un verdadero hito mexicano que va a durar varias décadas; su

emblema es *Santa*, basada en la novela homónima de Federico Gamboa (1903). El tema, y con él su personaje, ha sido tan exitoso que ha tenido varias adaptaciones cinematográficas: *Santa* (Peredo, 1918), *Santa* (Moreno, 1931-32), *Santa* (Foster, 1943) y *Santa* (Gómez Muriel, 1969).

Queremos dedicarle un espacio a la *Santa* de Antonio Moreno, protagonizada por Lupita Tovar. Esta obra es valiosa no solo porque reanuda la trayectoria del cine de cabaret, sino también porque fue la primera película sonora hecha en México. Como en las demás versiones, el motivo argumental sigue siendo el mismo: Santa, una agraciada campesina que vive feliz con su familia y sus vecinos en un no menos lírico paisaje pueblerino, se enamora de un militar que está de paso. Seducida y enloquecida por el porte y galanura del joven oficial, la jovial señorita no opone resistencia y la pasión la lleva a cruzar el límite impuesto por la moral religiosa. A partir de aquí se desencadena la maquinaria moralista que vive en ella y en los demás, sobre todo en su familia: el oficial la abandona, el pueblo se entera de todo, y los hermanos, furiosos y avergonzados, la echan. Santa va a la ciudad y allí se pierde en los bajos fondos y la prostitución. El descenso es vertiginoso, pasa por los abismos del desamor, el alcoholismo y la enfermedad, y ni siquiera el incondicional amor del ciego Hipólito (una especie de doble de Agustín Lara, 30'35") logra salvarla.

Apegado al clásico modelo del guion aristotélico, la película avanza desde la caída inicial, no hacia la redención sino hacia el abismo. Es memorable la breve escena del espejo en la que Hipólito, el ciego y eterno enamorado de Santa, habla con ella y le declara su amor incondicional (60'). También es memorable la escena final, que termina con una oración (77'50"): "Santa...santa... santa María, madre de Dios, ruega Señora por nosotros los pecadores..."; y que da cuenta del afán moralizante, evangelizador del filme: el pecado mortal de la lujuria se paga con la muerte. Por supuesto, hoy en día, esa tesis nos parece cuestionable a todo nivel. Primero, el hecho de que el cuerpo femenino sea el chivo expiatorio, y luego el papel irónico que representa este tipo de moraleja; al mostrar la vida de una prostituta y llevar la cámara al burdel, ocurre el efecto contrario, satisfaciendo la mirada inquieta del espectador (feligrés) que puede al fin explorar y regodearse con ese oscuro, pero anhelado lugar del deseo que el cine comercial supo bien aprovechar.



←
Santa
1950



↑
¡Que viva
México!
1932



↑
Nobleza
Gaucha
1915

El cabaret y primer erotismo

Hemos visto que las hijas de Naná y Santa, personajes modelos, ingresan al cine mexicano con inusitada fuerza hacia finales de los años 50, en lo que se conoce como el cine de cabaret mexicano. Ahora, añadamos que ese cine llega a su apogeo paralelamente al clímax del cine de oro mexicano, marcando el inicio del fin. Es como si, una vez agotados los temas que atraparon a las audiencias continentales durante la edad áurea de los años 40 y 50, lo que quedaba por explorar (o explotar) era el cuerpo, el deseo y sus transgresiones, pese a las restricciones de la censura moral. Por eso, entre las décadas de los años 40 y 50, productores y directores de la época se lanzaron a buscar en la cantina y el burdel los temas de sus películas.

Después de *Santa* (Moreno, 1932) y antes de ese ciclo de los años 40 y 50, hubo otro hito notable que ayudó a inflamar el deseo de fisgar el mundo de las flores caídas con *La mujer del puerto* (Boytlér, 1934), protagonizada por Andrea Palma, en la que el esquema dramático se repite: joven inocente que se enamora de un vividor, quien la desgracia y abandona, dejándola lista para el burdel. Lo que más llama la atención de este filme es el golpe bajo de ese fogoso amante que intenta redimir a la prostituta y que, inesperadamente, resulta ser el hermano, llevando al extremo del incesto el afán evangelizador y punitivo de este tipo de relatos, exacerbando el padecimiento del personaje femenino y llevando el melodrama a sus últimas consecuencias.

En efecto, como hemos sugerido, el cine de cabaret mexicano estuvo animado por una inocultable voluntad de moralizar, un fin que impele a todo drama que contenía algún elemento melodramático. Por eso sus heroínas terminaban alcoholizadas, enfermas, asesinadas o, lo que es lo mismo, irredentas y castigadas por sus pecados del cuerpo. Así se expresa Soberón Torchia (2012), sobre estas mujeres: llevaban consigo la “carga de moralismo católico de los relatos (...) al igual que el culto a la madre de los clientes [que] adquiriría aspectos fanáticos derivados del machismo” (p. 60).

Sin embargo, a este patrón evangelizador y punitivo, que va de *Santa* a *La mujer del puerto* (Muriel, 1949) y alcanza a *Salón México* (Fernández, 1949), se vio inevitablemente irónico al terminar mostrando y provocando, en su afán moralizante, aquello que pretendía esconder y acallar. Según Joel de Río (2012), la finalidad catequista de

(...) reforzar la moral católica que condena el sexo fuera del matrimonio” se contrapesaba por el afán de atraer al gran público “encendiendo la chispa del deseo por las mujeres, cuyo estigma las liberaba y las transfiguraba en criaturas abiertamente pecaminosas y tentadoras, capaces de estimular la imaginación erótica”. (p. 62)

Este cine expuso ante los ávidos ojos de sus espectadores masculinos a esas mujeres y esos lugares —la prostituta y el burdel—, mostración que venía a colmar los imperativos ocultos de un erotismo reprimido del espectador formado en los rigores del catecismo ascético. Y muchas películas, conscientes de tal hecho, pusieron el acento en ese tópico, con evidente finalidad económica. Este juego de paradojas es lo que lo convierte en erótico, al menos en la versión de Bataille (1957/1997) cuando aduce que la experiencia interior del erotismo requiere un equilibrio de fuerzas entre la angustia que genera lo prohibido y el deseo que lleva a infringir la prohibición.

No obstante, tanta producción del cine de cabaret se vio inevitablemente obligada a diversificar sus argumentos y derivar hacia otros temas, como la marginación y la pobreza, en tanto base explicativa de la perdición de algunos de los personajes femeninos. Esta diversificación los lleva inevitablemente a pasar una temporada en el cabaret, corta o larga, sitio del que pocas veces salían redimidas. Así Clarita (Marga López), la protagonista de *Callejera* (Cortázar, 1949), es doblemente redimida, liberándose de la pobreza y la prostitución, gracias al amor de un hombre noble. En *La bien pagada* (Gout, 1948), el drama se traslada al medio burgués y decide “castigar” a su protagonista con el prostíbulo y la muerte, no sin antes satisfacer la pasión erótica del esposo que mira a su esposa convertida en prostituta.

Mujeres sin mañana (Davison, 1951) es quizá una de las producciones más atractivas de este ciclo, gracias a su lujosa dirección de arte, que nos aleja de la sordidez de los bajos fondos. La trama se centra en la vida de siete prostitutas: la principiante, la madura, la vieja, la enferma, la ingenua, la casada, la fuerte; cada una con su historia de amores frustrados, decisiones precipitadas y dilemas mal resueltos. Todas manejadas por un tiránico proxeneta que las explota y chantajea. La película teje hábilmente varias subtramas acertadamente, respaldadas por diálogos excelentes y números musicales perfectamente sincronizados con cada drama. Aunque hay tragedia, pero no extrema, se atenúa el afán evangelizador. Lo más notable, sin duda, es el primer gesto humanista y ético que presenta el mundo de la prostitución ya no desde el sistema del juicio moral, sino desde la vida y el devenir. Varias escenas están muy bien compuestas y resueltas por plano secuencia y profundidad de campo.

En algunos casos, la mujer caída y el amor triunfaban. *Mujer de medianoche* (Urruchúa, 1952) sorprende como un filme de cabaret cultista. La protagonista, una pueblerina que se pierde en la ciudad, ha leído algunos libros, incluso *El capital* (9’30”). Es educada primero por un Pigmalión impotente y luego por un pintor cautivo de su belleza. El motivo “Yo soy nadie”, de Homero, se repite en una escena lograda de revelación, en blanco y negro, previa a la salvación de los amantes. Por otro lado, *El puerto de los siete vicios* (Ugarte, 1951) exhala el

aire dramático del cine negro y mucho le debe a *Gilda* (1946), de King Vidor, ya que el jefe y su ayudante desaparecen, y al final, ella se queda con el negocio.



↑
Cabaret
Shanghai
1950



←
Medianoche
1949



←
La bien
pagada
1935

Las rumberas sí saben bailar

En el cine de cabaret predomina, en términos visuales y sonoros, los números cantados, ya sea de boleros u otras formas propias al lamento y la queja amorosa, y en el ámbito de los garitos y casas de cita, es necesario destacar un subgrupo de películas, el cine de rumberas. Este mantiene el esquema melodramático, pero sus escenarios principales son los lugares de baile, tanto sofisticados como populares, conducidos por números musicales de grupos y solistas, de origen básicamente caribeño y centroamericano. Estas películas son quizá las que más se aproximaron a las exigencias dramáticas del género de la comedia musical norteamericana.

Según Cabrera Infante (1977), “la comedia musical es el único género cinematográfico que nació para la felicidad —o al menos para hacernos felices—”; y añade acerca de *Cantando bajo la lluvia* (1952) que es la película que ilustra con puras imágenes *pop* el axioma primero y último del cine musical: la búsqueda (y el encuentro) de la felicidad (pp. 55, 58). El cambio más evidente en la versión latinoamericana del musical es que si los números bailables, en efecto, evocan la felicidad, a menudo son contrariados por las tramas y los infaustos finales de las heroínas.

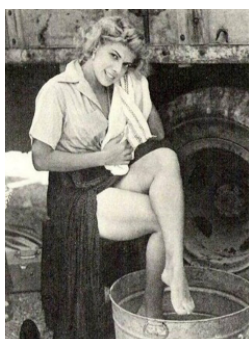
Los números bailables se tornan indispensables en los guiones. El cubano Dámaso Pérez Prado (1916-1989) es indudablemente la figura más prominente de entre un sin número de compositores y orquestas que animan las escenas bailables de muchas películas de la época dorada, como la también cubana, Rita Montaner (1900-1958). En varias de estas películas, no se trata solamente de música y movimientos corporales, sino de erotismo, todavía muy tibio, pero que juega con la insinuación de los cuerpos femeninos bailando con ropajes brillantes, espumosos y escotados, como se puede apreciar en *Cabaret trágico* (Blake, 1958), que es ejemplar al respecto. Es cierto que el erotismo se presenta de manera muy velada en el cine de cabaret, pero el de rumberas va a atreverse a más y a desafiar la censura, ya que los números de baile otorgaban licencia para que las ropas disminuyeran y los cuerpos femeninos se contorsionen y provoquen estragos en las audiencias masculinas. Curiosamente, la mayoría de esas bailarinas son de origen cubano. Al enfocar al personaje de la rumbera, Silvia Oroz (2012) sostiene:

En el melodrama latinoamericano hubo un tipo único de prostituta: la rumbera. Aunque era de origen cubano, fue en el cine mexicano donde encontró su posibilidad expresiva. A través de la danza se conectaba más desinhibidamente con su cuerpo, con el cual mantenía una correspondencia pícaro que la aproximaba en lo sexual al hombre. (p. 136)

Entre esas mujeres que pusieron el cuerpo y la danza erótica en todos los géneros del Cine de Oro están Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Mary Esquivel y Rosa Carmina.



↑
Lilia
Prado
1952



↑
Ninón
Sevilla
1954



↑
Yolanda
Montez
1956

Pero no solo de Cuba vinieron las danzas y bailarinas con pocos, pero vistosos atuendos; México también puso lo suyo. Entre ellas destacan Meche Barba, Yolanda Montez «Tongolele» y la más bella de todas, Lilia Prado, actriz de *Cuarto de hotel* (Fernández Bustamante, 1953), cuyos incendiarios muslos Buñuel no dudó en mostrarlos tanto en *Subida al cielo* (1952) como en *La ilusión viaja en tranvía* (1954).

El melodrama familiar

Desde los salones de baile hasta la cantina o el burdel, el melodrama encontró un espacio insospechado: el hogar. En el núcleo familiar, esta forma narrativa sembró y cosechó abundantes frutos. A lo largo de la historia, desde el Génesis bíblico hasta las obras homéricas y la obra de Griffith, las pequeñas y grandes grietas en la estructura de la familia nuclear han generado gran interés en las legiones de lectores y espectadores.

Un ejemplo notable de este enfoque es la película de D. W. Griffith, *Lirios rotos* (1919), en la que las fracturas de la familia, por causas internas o externas, son el sustrato dramático. En esta obra, un padre brutal maltrata a la hija y se opone a su relación con un joven de origen oriental. Además, en *Las dos tormentas* (1920), otra creación de Griffith, una joven campesina engañada pierde a su hijo en la ciudad, pero es redimida por el amor puro y sincero de un joven campesino y su familia. Jamás faltan los llantos y los momentos de sufrimiento extremo que son recompensados con un apoteósico final feliz. Manuel Villegas López (2005) califica a esta película como “un gran melodrama donde Griffith realiza alardes de montaje” (p. 189), y se refiere al célebre final feliz como una “salvada a último minuto”, mediante la técnica de montaje alternado convergente, con aceleración creciente, que permite que la heroína sea salvada un segundo antes de caer en el abismo de hielo.

El altísimo valor que el ser latinoamericano le ha asignado a la familia nuclear determinó que la exploración de sus desventuras por vía cinematográfica alcance una aceptación sin reservas. Los desajustes del núcleo familiar, ya sea por asuntos internos como la infidelidad del padre o la confrontación entre hermanos, o por causas externas como la pobreza, abusos de poder, pérdidas que afectan a la pareja o familia, ofrecen material abundante para los guiones.

Ejemplos notables de este subgénero son películas como *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941) de México, donde la confrontación entre hermanos y un malentendido detonan la venida abajo de la paz hogareña; *Nosotros, los pobres* (Rodríguez, 1948), que juega con el dato oculto, el cual será revelado en el clímax, y el tema de la pobreza honrada y orgullosa, y su continuación, *Ustedes, los ricos* (Rodríguez, 1948), que repite el esquema, aunque con una trama diferente; y *El derecho de nacer* (Gómez Urquiza, 1952), que aborda el embarazo involuntario de dos señoritas de alta sociedad, atrapadas entre el miedo al escándalo social y el temor al castigo divino por desobediencia del imperativo moral de la virtud y la castidad.

La vuelta al nido o las estratagemas de la ley del deseo

La vuelta al nido (Torres Ríos, 1938) es un filme que merece consideración. Según Ruffinelli (2010), “este drama familiar comienza con algunas de las escenas más convincentes y emotivas de la vida tradicional del hogar, y es un clásico del melodrama argentino y también un ejemplo de la fuerza ideológica de los valores masculinos en la Argentina de su época” (Ruffinelli, 2010, p. 24). En efecto, se trata de un melodrama familiar que ahonda en la crisis de deseo entre la pareja, crisis que lleva a profundos

silencios y distancias de Enrique (el esposo, un contador a sueldo), y a medidas desesperadas de su abnegada esposa: en forma anónima le envía una carta en la que le dice que su esposa lo engaña. Este elemento provoca la reacción y la crisis de deseo se convierte en crisis de celos, lo que conduce a Enrique a los abismos y delirios de la celotipia, de la que saldrá redivivo cuando, ya en el clímax, su esposa le revele que es ella la remitente de la carta. La estratagema funciona, y acaso esta es la tesis de la película: los celos, imaginar a su esposa con otro es la cura contra el descenso de la libido. Como se ve, la defensa a ultranza de la institución hogareña en esta película se ha hecho con medios estrictamente laicos o profanos, sin apelar a la bendición pastoral. La película, además, opera con un fragmento de tiempo subjetivo, que intenta expresar cinematográficamente el delirio de los celos del esposo (59'-63'49"), cuando el personaje imagina lo que sería matar a su esposa y sus consecuencias futuras; una construcción bastante realista, pero que no deja de recurrir a ciertos recursos visuales (angulaciones forzadas, sombras, claroscuro) de que lo que más adelante llamaremos tiempo subjetivo abstracto.



Dios se lo pague
1948

Mención aparte merece *Dios se lo pague* (Amadori, 1947) por el extremo patetismo de su argumento. Es la historia de un personaje que, por venganza contra su malhechor, no duda en rebajarse a la mendicidad, lo cual le permite llevar una doble vida y planear su venganza. La obra confirma una de las reglas del melodrama latinoamericano: su profunda relación o dependencia de la liturgia cristiana, encarnada en este caso en el uso de los escenarios. La película comienza al pie de una iglesia, incorpora escenas en su interior y termina con un plano en que los protagonistas, al fin felices, ofrecen sus dádivas y se reconcilian ante el altar (113'); un verdadero catecismo evangelizador, ni más ni menos.

Cine y censura

Hemos postulado que el cine latinoamericano, más que cualquier otro arte, está íntimamente ligado a la liturgia cristiana: su modelo doctrinal y moral reside en el corazón mismo de varias corrientes y es nítido en el melodrama. Sin embargo, tanto la teoría y la crítica cinematográficas en general no se han ocupado a profundidad de tan capital aspecto. Es digno de mencionar como un clásico en el tema es *El libro de la censura cinematográfica* (1977), de Homero Alcina Thevenet; y Carlos Monsiváis, tanto en su obra crítica como cronística, no ha dejado de hacer claros señalamientos a la nefasta influencia del sistema moral del juicio en las películas, sobre todo en *El Estado laico y sus malquerientes* (2008). Nosotros también vamos a reconocer dicha dependencia y ligazón. Ocurre que tanto el modelo teórico como práctico del sistema moral suele estar tan naturalizado que ya no somos capaces de indicar y criticar los nefastos efectos que eso conlleva, tanto a nivel de productores como de espectadores. Nos referiremos constantemente al tema de la moral en tanto opuesto a la ética y lo entenderemos en la línea de la ética spinozista, ya que, como asevera Deleuze (1980/2017), “en un sentido, Spinoza es uno de los autores más alegres del mundo” (p. 81) y, por ello, opuesto a la “cultura de la tristeza” (p. 81) del moralista hombre de la verdad revelada.

El sacerdote, según Spinoza, tiene esencialmente necesidad de una acción por el remordimiento, de introducir el remordimiento. Es una cultura de la tristeza. Cualesquiera sean los fines, le da igual, él no juzga más que eso. Cultivar la tristeza. El tirano, para su poder político, tiene necesidad de cultivar la tristeza. El sacerdote, tal como lo ve Spinoza, quien tiene la experiencia del sacerdote judío, del sacerdote protestante y católico, también tiene necesidad de cultivar la tristeza. (Deleuze, 2017, p. 91)

Frente a la moral del sacerdote y del moralista en general, que de varias maneras postulan y practican la cultura de la tristeza, y frente a la influencia de sus doctrinas en el cine y sus cometidos, nosotros oponemos la ética de las pasiones alegres, la ética de la cultura que celebra la vida, al individuo y sus responsabilidades con el mundo que lo rodea. En este sentido, ofrecemos aquí una rápida introducción al tema de la censura, que ha sido otra de las maneras privilegiadas con que el cristianismo (catolicismo, y hoy los protestantismos) ha ejercido su dominio en la narrativa del cine.

En un subcontinente lamentablemente cristiano, la censura tenía que ser parte configuradora de la historia de su cine, como lo es del ser latinoamericano en general. Si la historia del cine occidental no puede entenderse sin los dispositivos de control y sus mandatos de reescribir guiones y remontar películas, tampoco las obras producidas en la católica América Latina pueden entenderse sin esa némesis. La prohibición total o parcial, como mecanismo de control de todo filme calificado como sedicioso por atentar contra la religión, la moral eclesial, las buenas costumbres, así como la política del poder han sido ejecutadas desde los aparatos del Estado. Esta es una diferencia capital con respecto a la censura anglosajona. En el territorio latinoamericano, dichos aparatos han funcionado desde el siglo XIX en repúblicas católicas y capitalistas bajo los lemas de “tradición, familia y propiedad” o “Dios, patria y familia” y han sido operados por gobiernos y funcionarios públicos.

En 1919, según Ramírez Flores (2014), se creó en México el Reglamento de Censura Cinematográfica, ejecutado y monitoreado por el Departamento Confidencial hasta 1985, con la misión de vigilar que todo material literario, musical y visual mantenga la autoridad, la moral y el orden; mientras en 1934 el Código Hays entra en vigencia en EE.UU. El aspecto que hace notar Ramírez Flores (2014) es que, a diferencia del Código Hays norteamericano, impulsado desde la sociedad civil y sus alas católica y protestante, en México fue el Estado el que instauró la censura con la supuesta finalidad de controlar la mala propaganda que EE.UU. profería en sus películas sobre lo mexicano y para controlar el avance del comunismo y todo intento de desprestigiar a la religión católica.

En el cine brasileño de los años 60, la censura se alía con la dictadura militar de 1964, confirmando nuestra afirmación: detrás de todo proceso de censura siempre está el catolicismo, como ideología o institución, infaliblemente apoyado por el aparato estatal. Para explicarlo, anotemos que los argumentos para censurar *Terra em transe* (Rocha, 1967) fueron: el modo irreverente con que se retrata la relación de la Iglesia con el Estado, su mensaje conceptual contrario a los patrones y valores culturales colectivamente aceptados en el país, el uso de la violencia como fórmula de solución para los problemas sociales y, finalmente, se condenaron las escenas de libertinaje y

prácticas lésbicas, a pesar que, apreciadas desde la mirada actual, las escenas filmadas por Glauber Rocha son bastante discretas y moderadas, puesto que respetan ciertos límites de la mostración y la atenuación (47'24" y 61'32", dos escenas orgiásticas sin un solo desnudo). Los motivos, las fórmulas y los procedimientos de censura se asemejan al caso mexicano. La moral católica se alía con el poder capitalista, siempre en el poder, como lo demuestra Rocha en su película, y por vía estatal ejercen el control y la interdicción.

El caso argentino sigue el mismo patrón: la censura como actividad estatal derivada de la concertación de diferentes vertientes de poder como iglesias, empresarios, medios de comunicación y otros Estados. En este caso, la actividad censora devino política de Estado desde los años 30 hasta principios de los 80, con cambios y matices acordes con el gobierno en ejercicio. Desde 1896, todos los gobiernos ejercieron la censura, desde los del Centenario (1910), pasando por los radicales, los peronismos y la dictadura (1976-83), hasta que Alfonsín, en 1986, abolió la ley de censura previa al cine (Ivernizzi, 2014). Como oportunamente mostraremos, la censura se ha desinstitucionalizado en América Latina, pero no ha desaparecido del imaginario colectivo, pues la liturgia cristiana sigue ejecutando la censura por medios más sutiles, cuando no de franca propaganda evangelizadora.

Los procedimientos de censura, si bien actúan como la mecánica más efectiva para el ejercicio del poder sacerdotal en el cine de América Latina, no fueron los únicos. Paralelamente se estimuló la producción de películas de propaganda cristiana, de evangelización y adoctrinamiento, apegadas al realismo clásico y a los principios formales y visuales de género. De esa tradición temática o genérica destacan, por su masividad, influencia y duración, como verdaderos clásicos, aquellos filmes evangelizadores que, bajo el manto de la "Liga de la decencia", como la llama Carlos Monsiváis (2000), han puesto en imágenes una censura o autocensura montada como política de Estado y de Iglesia que "concibe a un público eterno menor de edad y necesitado de reeducación parroquial" (p. 63). Esa idea es vital para entender la prédica evangelizadora que usa la transparencia discursiva y autoritaria del guion de estructura clásica, el realismo mágico (maravilloso cristiano) y códigos del género cinematográfico; véase, por ejemplo, el clásico del cine bíblico *El mártir del calvario* (1952), de Miguel Morayta, o la infame *Cicatrices* (2005), de Paco del Toro.

La cima del clasicismo: la época de oro mexicana (años 40-50)

Entre los varios motivos contextuales que posibilitaron y explican esa década prodigiosa del cine mexicano, lo puntualiza John King (1994) en *El*

carrete mágico, se encontraban “las oportunidades comerciales ofrecidas por la guerra” (p.78); esto es:

La disminución de las exportaciones de Hollywood, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, [que] le ofrecieron a la industria oportunidades únicas para su desarrollo. (p. 78)

También contó, continuando con King (1994), el respaldo del capital privado con garantías del Estado, como el Banco de México, que aportó las bases para el surgimiento de un dilatado número de guionistas, directores, fotógrafos, escenógrafos y montajistas, y para la consolidación de su propio *star system*, cuyas cabezas más visibles fueron Emilio «El Indio» Fernández, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Cantinflas y el enorme Tin Tan.

La década del cine de oro mexicano constituye un momento inmejorable para verificar las maneras en que las películas imitaron al Hollywood clásico o cómo la mirada subcontinental de esos años se americanizó, como postula Carlos Monsiváis (2000), en el sentido de que imita sus métodos y maneras de escribir, producir y distribuir un filme. No se trata de una imitación ociosa, sino que se intenta nacionalizar el sistema y ponerlo al servicio de las causas nacionales y sus problemas. En este periodo, además, se agudizan y llegan a su cima temas, géneros y modos narrativos que habían ido creciendo ya desde el silente y el sonoro; uno de ellos es el melodrama y sus variedades, básicamente en su versión de burdel.

En este período, Emilio «El Indio» Fernández, el director de las más célebres películas de la década; Gabriel Figueroa, fotógrafo de muchas de ellas; Mauricio Magdaleno, el guionista de Fernández; Dolores del Río, María Félix, Katy Jurado, Pedro Armendáriz y Jorge Negrete, actores de los dramas y tragedias; Mario Moreno Cantinflas, el más visible y popular, y Tin Tan, el más sofisticado en el frente de la comedia, forman una compacta tropa que llevó al cine mexicano a alturas nunca más igualadas ni superadas. Todos ellos se convirtieron en estrellas continentales y mundiales, cuyas firmas y rostros asomaban en películas armadas al más puro estilo hollywoodense, pero dotadas de un fuerte color nacional y hasta folclórico. El grupo, evidentemente, también consolidó su propio *star system*, aunque sin abandonar ciertos rasgos que se iban convirtiendo en esenciales del cine latinoamericano: los infaltables giros melodramáticos, un nacionalismo fotográfico, un fuerte compromiso con la cultura nacional, su folclor y costumbres, no exento de algunos matices sociales y políticos, como el caso de las preocupaciones por la educación de

las masas campesinas que Emilio Fernández plantea en *Maclovía* (1948), *Río escondido* (1948) y, más tangencialmente, en *Duelo en las altas montañas* (1950).

Emilio Fernández: un indigenismo como todos¹⁸

Desde los diarios de Colón, pasando por las Crónicas de Indias, hasta llegar a los diarios de viaje y las películas latinoamericanas del siglo XX, existe una serie interminable de versiones y retratos textuales e icónicos sobre el indígena americano; también retratos trazados incluso por europeos como Hegel o Montaigne, que se extienden a las no menos aventuradas y cándidas de los ballets *Motezuma* (Vivaldi, 1733) y *Les Indes Galantes* (Rameau, 1735). Todos son retratos o versiones, con sus respectivos problemas de fidelidad, veracidad histórica y sus consecuencias, derivadas de la distancia y la diferencia cultural. La lista de tales representaciones podría extenderse de la pintura colonial hasta la película indigenista de Eisenstein o de Nelson Pereira dos Santos: y entonces la galería se hace incontable, toda ella ganada por el efecto Rashamón o perspectivismo. A este perspectivismo indigenista tampoco pudo escapar una figura paradigmática de la época de oro del cine mexicano, Emilio «El Indio» Fernández.

Hay un ciclo de películas que Fernández (1904-1986) realiza a lo largo de la década 40-50, en las cuales aflora su declarado indigenismo. En ese ciclo, nos plantea el problema de la figuración del otro desde la personal versión del director mexicano, basada en el discurso del prestigio y la construcción del héroe. Recordemos que Fernández es descendiente de una india kikapú y llega a ser oficial del ejército revolucionario, aunque sin mayor fortuna, ya que en 1923 escapa a Estados Unidos luego de una corte marcial¹⁹. Allí se forma como cineasta desde abajo. Regresó en 1933 a México y al año siguiente se incorporó al cine de su país, primero como actor en el rol protagónico de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934)²⁰; luego probó

18. Fragmentos tomados del ensayo "Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández" (2016), publicado por primera vez en la Revista *Fuera de campo*, 1(2), Universidad de las Artes.

19. El relato de sus aventuras con la Revolución mexicana y luego en Estados Unidos es mucho más celebratorio y triunfal según lo cuenta el mismo Fernández a Joaquín Soler Serrano en una célebre entrevista de 1976. Véase: "Emilio «El Indio» Fernández entrevistado por Joaquín Soler Serrano". <https://www.youtube.com/watch?v=YkLPVthawJo>.

20. Magníficamente fotografiada por Lauron Draper, la película es de un lirismo indigenista insuperable, de tanta bondad, blancura y agua. Fernández regresó a esa isla para un *remake*, también insuperablemente cándido y seductor, esta vez con la ayuda del fotógrafo Gabriel Figueroa; de este trabajo conjunto nació *Maclovía* (1948).

suerte en el guion, hasta que en 1941 arrancó su carrera como director con *La isla de la pasión*.

La década 40-50 es la más espléndida, pues con un puñado de filmes alcanza consagración universal tras alzarse con los premios de los festivales más connotados. Ciertamente, hace concesiones al mercado, ya que produce unas cuantas películas de cabaret y dramas urbanos, pero se compromete con lo social y en varias ocasiones deja los escenarios citadinos y se va al campo. Y allí lo primero que encuentra es a los charros cantores de *Soy puro mexicano* (1942), que le sirven para enarbolar la bandera localista teñida de color nacional, costumbrismo y folclore. La lección de Eisenstein fue bien asimilada.

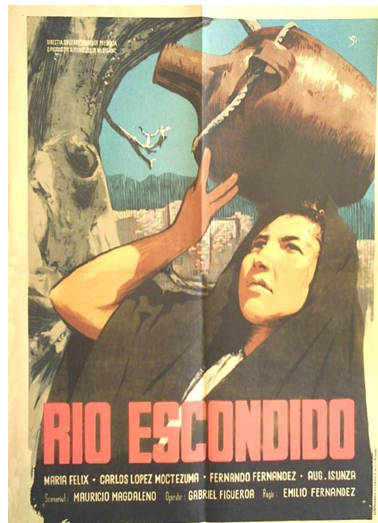
Ya en su apodo de «El Indio», asumido como una proclama, Fernández había anticipado el fin último de su obra (no lo olvidemos, forjada en el interior de la maquinaria industrial): el indígena mexicano es visto desde su particular concepción. Y en esa línea están *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Maclovía* (1948), *Pueblerina* (1948), películas en las que aparece el indígena como personaje principal o secundario, núcleo del nacionalismo que lo lleva a desarrollar un discurso del prestigio, en el sentido de la construcción del héroe nativo o campesino, jalonado por la intención legendarizante, embellecedora y edulcorada. El de Fernández es entonces un discurso del exotismo prestigiante que vuelve al “mito del buen indio y a su alto esteticismo de las grandes, bellas, puras, extraordinarias imágenes” (Villegas López, 2005, p. 155). Para lograr esa construcción bella y legendaria de lo indígena, el realizador va a recurrir a las herramientas de la estética del adorno: el traje (blanco, casi siempre), la multitud de la fiesta religiosa y del campo como teatralizaciones filmadas, así como a la barroquización de escenarios y personajes por vía de la magnificación fotográfica. Figueroa, su fotógrafo, y Manuel Fontanals, su escenógrafo, consuman dicha estética del adorno.

Pero el punto culminante de este indigenismo de estudio es el paradójico *casting*, en el sentido de que, intentando afirmarlo, termina negando al indio. Así, en lo tocante al cuerpo y al rostro y con el fin de afinar la belleza de la raza mexicana, Fernández recurre al cuerpo y rostro bello de actores blancos o mestizos. En esta operación de *sustitución* de las apariencias se delatan por antinómicos, los rasgos del particular relato indigenista que practica Fernández. Dos de las películas más representativas de su heroísmo visual, *María Candelaria* y *Maclovía*, son protagonizadas por dos de las divas más destacadas de cine de oro mexicano: Dolores del Río y María Félix, quienes encarnan

a campesinas/indígenas, María Candelaria y Maclovia y, en el intento de dar vida y realismo a sus personajes, deben adoptar un acento que deforma la palabras del español, choteo al habla de “los inditos”, como dice maliciosamente Monsiváis (1994b), y nunca emiten una sola palabra en las supuestas lenguas aborígenes de sus personajes. En *María Candelaria*, Pedro Armendáriz, el macho más macho de entre los machos mexicanos, es el inefable indio José Rafael, que también chotea y aporta a la foto, lo que vuelve a la película y a su retrato audiovisual un doble mejorado, expandido y alejado del rostro indígena. A eso llamamos un indigenismo como todos. (Torres, 2016, pp. 69-72)

Maclovia

1948



Río escondido

1948

Mas Fernández tiene lo suyo. Por algo se inventó el cine de oro mexicano. Se movió en varios frentes y géneros, lo que provocó la irregularidad bastante criticada tanto en contenidos como en la forma. Se aproximó al drama campesino con toques de *western* en *Pueblerina* (1949), reprochable por su moralismo bastante ingenuo y por la exasperante sumisión a la que somete a su personaje femenino, pero con la maestría de Figueroa para la fotografía de exteriores. Igualmente, se acodó hacia el cine de cabaret y nos dejó muy buenos ejemplos, obras maestras, por momentos, como las piezas de *Las abandonadas* (1945), *Salón México* (1949) y *Víctimas del pecado* (1951), todas ellas con puntos fuertes y débiles.

Mención especial merece *Las abandonadas* por la modernidad que inusitadamente asoma en esta película, la más welliesiana de todas. Es verdad que Mauricio Magdaleno, el guionista, repite aproximadamente el esquema de *Santa* (2'-10'), pero también es cierto que enreda más el argumento con la caída inicial, luego la subida de la heroína hasta la cumbre, para de allí precipitarla al abismo, sin antes redimirla con el motivo de la madre sacrificio. Esta vez es un general de la república el que se prende de la caída en desgracia, Margó. El militar es tan derrochador que tiene su propio mariachi que lo acompaña a todas partes, pero a la larga se descubre que se trata de un gran impostor. Y hay más, un hijo, objeto del sacrificio y renuncia de la madre a su propio ser. Nunca un burdel había sido tan sofisticado —ni siquiera Ophüls, en *El placer*, llegó a tanto esplendor— y nunca una prostituta fue retratada con tanto brillo como Margó (Dolores del Río, espléndidamente iluminada por Figueroa, 23'-25'). Pero, además, la película efectúa un juego intertextual con *El automóvil gris* (Rosas, 1919), el general resulta ser el jefe de la banda del famoso automóvil, y apela al teatro dentro del filme, hay un *flashback*.

El juego de luces y sombras se combina con claroscuro y ciertos planos-secuencia están acompañados por la profundidad de campo y una apertura del espacio tan amplia que vemos el piso y el cielo raso en varias escenas. El referente indiscutible es Welles, pero sin tiempo subjetivo, por ello tal vez sea más apropiado comparar *Las abandonadas* con la película de John Ford, *Qué verde era mi valle* (1945): en términos fotográficos se parecen mucho por todas las composiciones espaciales que comparten, aunque el tercer acto de la película mexicana recae en el desmedido tópico melodramático de la madre/sacrificio, los dos primeros actos no dejan de estar sólidamente argumentados.

Esta observación nos lleva a resaltar la obra dramática de Mauricio Magdaleno, su coguionista y dialoguista, en varias, si no en todas las películas de Fernández. Un buen ejemplo es *Víctimas del pecado*, en donde Magdaleno se da maneras de, en torno a la diva cubana Ninón Sevilla, colocar a una pléyade de talentos: Rita Montaner, Pérez Prado, Pedro Vargas, el Indio, Fontanals, Figueroa, en la partitura Antonio Díaz Conde y, como montajista, Gloria Schoemann (1'40").

Gabriel Figueroa: los artificios de la luz sobre los cuerpos

Hemos destacado ya el trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa (1907-1997) en *Las abandonadas*, película en la que se puede apreciar de mejor forma su talento para los interiores (aunque también hay exteriores, cuando Dolores del Río es fotografiada en las montañas y contra las nubes). No menos importantes son los interiores de *Salón México* y *Víctimas del pecado* por esa capacidad de regar luz y sombras sobre los cuerpos. También cuentan otros exteriores, ya que Figueroa acompañó a Fernández en esas películas de drama campesino, en las que nunca faltó un ingrediente social.

Dos ejemplos grafican los asertos y el virtuosismo del fotógrafo, que en ocasiones llegó a la estilización más artificial, ya sea a nivel de composición o de técnica fotográfica, a fin de potenciar el giro social de la obra de Fernández. *Maclovía* es un milagro fotográfico, tan bello como insólito y artificioso. La isla de Janitzio y el lago de Pátzcuaro, usando velas y redes, fueron transformadas en un auténtico set; y varias escenas son un verdadero ballet puesto en escena para la cámara de Figueroa (17'25"). Es inolvidable el viaje de María Félix, en *Río escondido*, al pueblo de su destino, a pie y por todo tipo de paisajes. Y allí a Figueroa se le brinda la oportunidad de fotografiar a la diva mexicana. La cumbre del virtuosismo es esa escena casi religiosa en que Félix, encuadrada por la espalda, mientras sube por una cuesta y contra las nubes, parece literalmente elevarse al cielo, para en el siguiente plano verla descender hacia la tierra (16'14").

Momentos no menos magníficos se encuentran en exteriores en *Las abandonadas* (1944) y en *Pueblerina* (1949). Tanto en *Maclovía* (1948) como *Río escondido* (1948), más allá de la trama que narra las aventuras o desventuras amorosas de sus protagonistas, Fernández coloca otra subtrama: el tema de la educación, que delata su preocupación por el analfabetismo que imperaba en el campo. En *Maclovía*, José María (Pedro Armendáriz) es el adulto que por amor de una mujer decide ir a la escuela junto con los niños del pueblo; en *Río escondido*, la maestra, por orden expresa del mismísimo presidente de la república, va a un pueblo a reabrir la escolita que ha sido tomada por un cacique local. Y Figueroa está allí para aportar belleza visual al mundo de la enseñanza/aprendizaje, como estuvo en esa prodigiosa película de Roberto Gavaldón, *Macario* (1960), sobre las leyes de deseo o los riesgos de lo que pedimos a la vida (y a la muerte, su ineludible aliada); otro largo sueño fotografiado por Figueroa (14'24"), de casi dos minutos, y la sublime secuencia final (83'), el descenso a la cueva

de los destinos (sí, que recuerda a la de Montesinos) y que lo volveremos a ver en *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), de Leonardo Favio.

La edad dorada de la comedia mexicana

La comedia mexicana durante la década de los 40 a los 50, con Cantinflas (Mario Moreno) y su particular jerga entrecortada, y Tin Tan (Germán Valdez) con su sofisticación y erudición, alcanza sus años de gloria hasta ahora nunca repetidos. Ambos actores comienzan carreras paralelas a finales de los 40 y, aunque seguirán filmando hasta los 70-80, la calidad de sus filmes decrece ostensiblemente. Nos ocuparemos a continuación de las obras de encanto que nos han legado.

Mario Moreno Cantinflas (1911-1993), como Chaplin en los EE.UU., fue y es el cómico más visible de la Época de Oro, pero, a diferencia de Chaplin, su fortaleza se afianzó con el cine sonoro porque solo gracias al sonido y la palabra pudo desarrollar su personal forma de hablar que consistía en proferir una serie de palabras que nunca lograban hilvanar una frase con sentido y, por tanto, eran incomprensibles, pero, paradójicamente, llenas de una extraña y absurda sonoridad que daba lugar al chiste; era un hablar tanto, pero no decir nada, un enredarse y enredar al interlocutor en una red verbal sin sentido. Si la frase de Groucho Marx tenía esos retorcimientos y giros que le otorgaban cierto poder poético y sentencioso, Cantinflas fue al extremo de la anulación del sentido. Esta forma particular de enredo verbal se ha vuelto tan famosa que el Diccionario de la Real Academia dispone de varias entradas para la familia del vocablo *Cantinflas*, para *cantinflada* o *cantinflar*. En la entrada a *cantinflas* leemos: "*m. y f. coloq. Méx.* Persona que habla o actúa como Cantinflas, de manera disparatada e incongruente y sin decir nada con sustancia"; fabuloso divertimento del absurdo, y nada mal para un muchacho que, salido de las carpas y el teatro popular, llegó a ganar un Globo de Oro a mejor actor gracias a su trabajo en *La vuelta al mundo en ochenta días* (Anderson, 1956).

Mario Moreno: de Cantinflas a Passepartout

Para Nelsson Carro (2012), el Cantinflas que nos queda, luego de una tormentosa vida pública y privada, son las tres películas que filma a inicios de los años 40: "Algunas películas de fines de los 30 trasladan al cómico de la carpa a la pantalla y buscan sus posibilidades en el nuevo

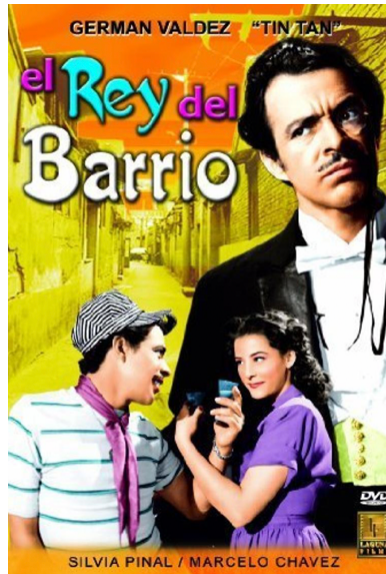
medio" (p. 111). Dichas posibilidades se habrían concretado en tres películas que inauguran la siguiente década: *¡Ahí está el detalle!* (Bustillo, 1940), *Ni sangre ni arena* (Galindo, 1941) y *El gendarme desconocido* (Delgado, 1941), a nuestro juicio la más sólida y lograda. Sin embargo, hay que añadir que ni esta última se salva de la medianía de sus guiones, de tramas bastante pobres, frágiles en cuanto a motivaciones causales, y donde puede pasar de todo, sin respetar la mínima ley de verosimilitud. Lo que ocurre es que toda acción estaba preparada para que la estrella y su desarticulado verbo tengan un rol protagónico, incluso a costa de la banalidad y continuidad de las acciones, que nadie le haga sombra ni siquiera la bella que lo acompañaba y que siempre era parte de los adornos que rodeaban a la estrella que canta, baila, torea y cantinfla.

Sin embargo, cuando deja de ser "el pelado" y se puso a hablar en otra lengua, y cuando se enfrenta a un buen guion, las cosas cambian. Por ello, la más llamativa de sus participaciones, excepcional para un cómico latinoamericano, es la producción norteamericana *La vuelta al mundo en ochenta días* (Anderson, 1956), en la que interpreta el papel de Passepartout. Cantinflas cumple una actuación notable y se lleva el premio de estrella imbatible en los Globos de Oro. Se mueve, gesticula, salta, cae, pelea, canta, baila y torea, es decir, vuelve por su vocación de cómico de carpa y acrobacia. Sir David Nivel (Phileas Fogg) no alcanza a reaccionar ni a comprender las gracias de ese cuerpo cómico, solo lo mira hacer sus números. Premio a mejor actor y encuentro con Buster Keaton en una escena que rinde homenaje a *El maquinista de La General* (Keaton y Bruckman, 1926).

De Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés, mejor conocido como Tin Tan (1915-1973), habría mucho que comentar, quizá porque se ha dicho muy poco sobre un cómico tan excepcional. Iniciemos diciendo que, como Keaton con respecto a Chaplin, es menos conocido que Cantinflas. Si este último, al menos en su primera época, encarnó al "pelado", Tin Tan da vida al *pachuco* que, como lo define John King (1994), es el "mexicanoamericano, el fantoche que puede hablar y hablar a su manera en cualquier situación difícil, en una mezcla de *spanGLISH* y ritmos de frontera" (p. 83); sí, movedizo, hablador, incluso pasa por varios idiomas, parodiándolos; en fin, gesticulador, gritón, cantante y bailarín. Con Tin Tan ("porque en mí todo es música") asistimos a la expansión cómica, a la imagen del artista completo, del actor multifacético que actúa, habla el idioma de la calle, canta, baila, escribe, enamora, que siempre está en contra de la ley y dialoga con la tradición literaria. Venido también de la carpa y el teatro de variedades, Tin Tan, antes de Fellini, lleva a todo el mundo del espectáculo popular a sus películas.

La vuelta al mundo en 80 días

1956



El Rey del Barrio

1950

Tin Tan: "en mí, todo es música"

En la película *Con la música por dentro* (1946), junto a su carnal Marcelino, muestra un derroche cultista, que preanuncia rasgos de la estética neobarroca. Se introduce el teatro dentro de cine, donde un macho cabrío baila entre las sílfides (1'44"), lo que no deja de recordar a la manera en que arranca *Boudú salvado de las aguas* (Renoir, 1932); y luego continúa con su espléndida disertación sobre museos (13'25"), sobre botánica (con una referencia borgeana, 18'), que mezcla o pliega lo erudito con lo popular, de tal forma que, en su habla las citas y frases cultas se mezclan con las palabras y modismos localistas (silverio por "sí" y nogales por "no"). La trama transcurre en un mundo de dobles (Tin Tan no duda a la hora de travestirse, 36'40'), de revistas musicales, donde espejos, pinturas y



Escuela para
suegras
1958

obras de arte llegan a abundar en la escenografía barroca. De antología, la escena de la cocina (22'39"). Inseparable de su sombrero, que lleva una pluma y adquiere varias formas, sus pantalones bombachos y sus zapatos bicolores, a los que con el tiempo sumará una guitarra.

En la excepcional *Músico, poeta y loco* (1947), Tin Tan continúa con pinturas y espejos (8'48"), añadiendo un rasgo moderno con el tiempo subjetivo por medio de imágenes subjetivas; está también un motivo barroco, el cambio de identidades, además de un delicado trabajo, antes de Buñuel, en las suturas de las elipsis. La película también presenta un suave erotismo (39') y una parodia fina a la enseñanza de la música, en una escena que deviene número musical (46'13"). Luego viene la no menos excepcional, ¡Ay! *Qué bonitas piernas* (o *Calabacitas tiernas*) (Martínez Solares, 1948), sin Marcelino, su carnal; igualmente ambientada en el mundo del teatro y las revistas musicales (teatro dentro del cine), la película nuevamente apela al motivo dramático de la suplantación de identidad o de la vida es sueño barroca; y este juego se completa con la impagable escena de los espejos (19'14"), en la que recuerda y rinde homenaje a Groucho, su referencia más directa, y su célebre escena de los espejos de *Sopa de ganso* (1933). Veremos que el espejo es el emblema de la estética neobarroca dada su capacidad duplicadora.

En *El rey del barrio* (Martínez Solares, 1941) hay un cambio de registro porque Tin Tan pasa a la parodia del filme de gánsteres, y continúa integrando temas neobarrocos, como el del doble. Aunque ambientada en un barrio pobre, no faltan pinturas y espejos, una mujer que conquistar y un enemigo que vencer (la policía, o lo que es lo mismo, la ley); la escena en que se hace pasar por un pintor francés es de antología (43'19"), o cuando parodia a un cantante lírico italiano (69'). No falta una rumbera y referencias al cine de cabaret. Nos quedamos, entre tanta imaginación y finura, con los nueve primeros minutos de *Escuela para suegras* (1958), también de Gilberto Martínez Solares, por el lirismo de las cuatro escenas con las que inicia: el vagabundeo inmisericorde de tres personajes recién salidos de prisión, el rechazo a trabajar y ayudar al burgués, la liberación del parajito y la escena de baile proletario. Estos relumbrones dan cuenta de un artista cuyos guiones, y esto es clave, son mucho más sólidos tanto en lo situacional como en lo verbal porque no dudan en detener la acción para dar paso al juego verbal, al poema, a la canción o al baile; puestas en escenas que amontonan personajes y en varias ocasiones se pone a prueba la profundidad de campo. Estos gestos neobarrocos en guiones muy clásicos, su verbosidad irreverente con toda autoridad, su poesía verbal y visual, su música se han hecho de difícil valoración para el gran público. No podemos superar las bellas palabras que Víctor Manuel Pazarín (2012)

le dedica: “Tin Tan, tan pachucote y pícaro, tan pachucote y malhablado, tan popularzote y tan de barrio, no podía ser, no iba a ser nunca una figura oficial, un cómico oficial” (p. 163); y podemos complementar insistiendo en que de barrio sí, pero ilustrado, y hasta neobarroco, por el enorme diálogo que mantiene con la tradición cultural, lo que en la teoría literaria Genette (2004) llama la intertextualidad.

Este sentido serio de la parodia se complementa con el lado burlesco, y allí están los títulos que lo confirman: *El bello durmiente* (1952); *El ceniciento* (1952), con una buena dosis de realismo maravilloso; *El vizconde de Montecristo* (1954); *Los tres mosqueteros* (1957) y *Las mil y una noches* (1958). Otras joyas son *Las aventuras de Pito Pérez* (1957), basada en la novela de José Rubén Romero, y *La vida inútil de Pito Pérez*, un excepcional canto a la inacción y a la negación al trabajo, al ocio contra el negocio, a la vida ebria; posiblemente, un pariente lejano de Diógenes y su vida de perro, o un personaje y una historia que siguen la línea del Bartleby, el personaje de Melville. Finalmente, en todas ellas nos recuerda que “también de dolor se canta” o ese optimismo de las almas y los cuerpos buenos, de los cuerpos cargados de potencia y una sonrisa, propios de la ética de las pasiones alegres. Para más gloria, hay que decirlo, Tin Tan se erige como el precursor del neobarroco cinematográfico de América Latina.

Argentina: el naturalismo o las películas de la tierra (años 40)

Una muy buena muestra del cine clásico argentino es lo que vamos a llamar el naturalismo cinematográfico o las películas de la tierra, parafraseando a lo que en la teoría literaria latinoamericana se llama “novela de la tierra”. México, al igual que los demás países latinoamericanos, aprovechó el cine para expresar y mostrar sus impulsos nacionalistas e identitarios, ya sea en el aspecto bélico o de descubrimiento geográfico, para tomar posición de un territorio, gracias al enfrentamiento entre ser humano y naturaleza. Por tanto, en este ciclo de cine épico nacionalista, lo que está en juego es el alma de la nación, sus tradiciones, sus gestas heroicas, sus héroes (individuales o grupales) pequeños o grandes, que son moldeados con voluntad de pertenencia por el guion, la puesta en escena, la fotografía y el montaje. La nota más relevante de este movimiento parece ser la presencia omnímoda del paisaje, sobre el que los personajes afirman la tierra patria.

En esta línea, el cine de la Revolución mexicana concentró a la perfección los ideales unificadores de un territorio y una población, de unos lugares que debían entrar a formar parte de ese amplio concepto que es la nación, aunque lo que se prioriza es el campo de batalla, como se ha visto en el cine

de la revolución. Este giro nacionalista, pero con acento en lo telúrico, cuenta con su contraparte argentina, en un grupo de películas de los años 40, a las que, empleando conceptos de la teoría literaria, vamos a llamar “cine de la tierra” o “películas de la tierra” porque en ellas el territorio (tierra, río, cielo y paisaje) asoma como el telón de fondo o coprotagonista de dramas humanos; pero con un giro importante: si hay gestas heroicas, también hay las poco o nada heroicas, y más bien signadas por la degradación. Entramos así en el orbe del naturalismo cinematográfico caracterizado por lo que Deleuze (1983/1994) llama imagen-pulsión de los mundos originarios y sus pulsiones básicas, rasgos esenciales del cine de Stroheim y Buñuel.

En la teoría literaria latinoamericana, la novela de la tierra se refiere a aquellas obras narrativas que en la primera mitad del siglo XX (1920-1930) que centran sus argumentos en la relación ser humano-naturaleza. Esta relación condujo a que las obras, como sostiene la crítica ecuatoriana Alicia Ortega Caicedo (2017), pongan en debate la oposición binaria civilización-barbarie introducida por el argentino Domingo Faustino Sarmiento, de tal forma que en novelas como *La Vorágine* (1929), de Eustasio Rivera, “la naturaleza pasa de escenario a protagonista” (p. 86). A esta vertiente pertenecerían también *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo UsLAR Pietri; *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza; *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría; e incluso, *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias. En todas ellas, lo telúrico y lo indómito del paisaje, ya sea el llano, la sabana, la pampa, la selva, el bosque, el desierto o la montaña, ya como fondo de las aventuras y desventuras de sus personajes o como activo coprotagonista, son alegorías de los dramas de cada nación, es decir, relatos del mundo natural y humano. Un fenómeno ficcional semejante va a ocurrir en el régimen narrativo del naturalismo cinematográfico.

El naturalismo: las pulsiones primitivas del animal humano

En la teoría cinematográfica, Gilles Deleuze (1983/1994) ha escrito sobre el naturalismo en el cine, y lo explica usando lo que llama la imagen-pulsión de mundos originarios y sus fuerzas elementales. En entornos como el desierto o el bosque virgen, el mundo originario humano es reconocido por ser informe, “un sin fondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos que no remiten siquiera a sujetos constituidos” (p. 180). En el seno de una naturaleza dinámica y enérgica, la ficción naturalista coloca gestos sin forma o reúne partes humanas “en un inmenso campo

de basuras o en una ciénaga”; en ellos “los personajes son como animales (...) sus actos son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal. Son animales humanos”, y la pulsión es “la energía que se apodera de pedazos en el mundo originario” (p. 180). Pero, aclara Deleuze, no es que las pulsiones que se apoderan de los pedazos/personajes carezcan de inteligencia, sino que poseen una inteligencia diabólica y esto porque en un mundo natural originario todas las pulsiones convergen “en una gran pulsión de muerte”, consecuentemente, en las diégesis vemos “un mundo de una violencia muy especial (en ciertos aspectos, es el mal radical)” (p. 180). Esta descripción de la naturaleza caótica, de la vida y devenir no alterados por el ser humano, y en los que la ficción construye los mundos originarios humanos con personajes marcados por la desorganización, la crueldad y la violencia, es lo que vamos a hallar en un particular ciclo de películas argentinas: el naturalismo cinematográfico.

En efecto y continuando con Deleuze (1983/1994), estas ficciones coinciden en dramatizar la pulsión, en tanto acto violento que “arranca, desgarrar, desarticula”, lo que implica una creciente degradación en la que los personajes devienen hienas o buitres, que despedazan y acumulan deshechos, constituyen un gran campo de basura y se reúnen en una sola y misma pulsión de muerte. “Muerte, muerte, pulsión de muerte: el naturalismo está saturado de ella” (p. 188). En este punto, es preciso anotar que, en América, la naturaleza y su vida natural disponen de un vector determinante: el indígena americano, habitante primitivo de estas tierras y perfectamente integrado a la vida y el devenir del mundo natural. Por ello, el drama del indígena en estas ficciones es ineludible, aunque siempre asome opacado por el drama de muerte y destrucción del colonizador.

El ciclo lo abre un sugestivo título *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), primera gran producción argentina en el “tono épico y naturalista”, como la califica el crítico (p. 49), y añade: “A la distancia de los casi setenta años transcurridos, todos los méritos del filme parecen mantenerse gallardamente en pie” (Deleuze, 1994, pp. 47-49). La terrible historia de maltratos, explotación (deudas ficticias e impagables) y sufrimientos de los mensús, trabajadores contratados para laborar en los yerbales de mate en las provincias de Corrientes y Misiones, no puede estar más cerca de los mundos originarios y la pulsión de muerte, en un territorio invencible de pantanos e inclemente clima. En esas imágenes-pulsión surgen, desatadas, la crueldad, el hambre, la enfermedad, las heridas del látigo, cuyo símbolo tétrico son esos cuerpos heridos o muertos arrasados por el inmenso sepulcro que es el río. Aquí todo es negación de la

vida y afirmación del mal. Dentro de las varias subtramas que desarrolla la película, destaquemos la del Dr. y su joven hija. Él, impotente ante la enfermedad que cunde en los cuerpos de los trabajadores, es víctima del alcohol. Ella, la única que hace brotar la flor del amor en esta degradada institución humana, no puede resistir los embates del mal; finalmente, el amor se marchita en la vorágine de la pulsión de muerte.

El paisaje es, indudablemente, el marco de las guerras de emancipación de las repúblicas americanas en sus épocas de liberación. La ficción de base histórica no podía obviar ese aspecto. *La guerra gaucha* (Demare, 1942), a partir de un texto de Leopoldo Lugones, está ambientada en 1827 y es palpable, como anota Peña (2012), “el uso dramático de las locaciones” (p. 86) para contar una historia acerca del heroísmo nacionalista colectivo, la de los gauchos que defienden la tierra (que los protege) contra las fuerzas realistas. Por tanto, la guerra, acaso el concentrado supremo de las pulsiones más elementales, cualesquiera sean sus motivos, es el mal radical. Y, al ambientar la guerra nacionalista, la película persigue objetivos muy concretos, como anota con agudo e irónico alegorismo el mismo Peña (2012): “este filme épico sobre un pueblo que en 1817 enfrenta a colonialismo (español) armado podía y debía verse en 1942 como una exhortación a enfrentar el colonialismo económico” (p. 87). En el fondo del drama, los indígenas solo son sirvientes o aliados del realista español.

¿Y qué pasa con el amor y el eros en los mundos originarios? *Tres hombres del río* (Soffici, 1943) es una obra que trata el mito indígena de una flor acuática que solo se puede mirar y no tocar, tema con el que nos plantea al río como el personaje de un drama humano, con una poética particular y con sus insondables misterios bajo la premisa de que “en el río manda el río”. Se trata de una película de viaje que toma a unos personajes en un punto y los lleva a otro, sin posibilidad de retorno. El medio de transporte es una barca. El drama ocurre entre la tripulación, y entre estos y los habitantes de la orilla del río. La vida de tres hombres, navegantes del río que, por diferentes motivos perdieron la gracia del mar, sufre un vuelco cuando a la barca llega una joven bella, pero ingenua (la inocencia en medio de las pulsiones animales). Es otro drama que se adentra en el tema del deseo y el amor; y sus leyes implacables van a generar más de un desequilibrio entre los seres humanos del río.

En 1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese ruedan la magistral *Pampa bárbara*, película que cuenta la historia de un destacamento de soldados fronterizos que viven desesperados entre el paisaje y los indígenas y solo piensan en desertar e irse con los indios y sus mujeres. El

comandante ordena a un oficial que, al mando de un grupo de hombres, vaya a Buenos Aires a traer mujeres (13'15"). Se cumple la orden y los soldados, ya en la capital, asaltan todos los garitos, burdeles y demás bajos fondos (incluida la cárcel), hasta reunir a las cincuenta beldades. El viaje de retorno es el más rico en agudezas e invenciones dramáticas, en subtramas y giros, ya que muy veladamente habla del deseo y el amor, brutal y básico las más de las veces, precisamente allí donde menos se lo espera, en medio de soldados de la más baja calaña y una tropa femenina conformada mayoritariamente por prostitutas. Esta obra maestra, si bien le debe al *western* su visualidad y paisajismo, lo supera con creces por su colectivismo y esa exploración del amor y el erotismo en los mundos originarios de las pulsiones básicas. El hombre bárbaro y animal también ama y es amado.

Tierra del fuego, sinfonía bárbara (1948) es la película que más elementos naturalistas y pulsionales despliega. Estructuralmente puede parecer ligeramente desconectada, pero los dramas de los dos amigos, el aventurero y el cura salesiano, otorgan una sutil unidad a sus tres partes y subtramas: la cacería de leones marinos, la matanza indígena y la fuga de los prisioneros. Abiertamente, ante la dualidad civilización-barbarie, el filme decide mostrar la barbarie del ser humano blanco, portador de la pulsión de muerte y de la inteligencia maligna: ellos son los cazadores de leones marinos, los buscadores de oro, los cazadores de "indios". Nunca una película latinoamericana narró con tanta crudeza el exterminio de los "indios" (64'), dueños y parte consustancial de ese mundo originario que es la Tierra del Fuego. La fuga de los prisioneros y el asalto al pueblo y la hacienda es una excelente muestra del desorden y el caos que caracterizan a pulsiones primitivas desatadas y que el naturalismo ficcionaliza (86'). Se le puede reprochar su matiz salesiano y evangelizador, pero no hay que negarle un par de atrevimientos laicos hacia el final: el cura atendiendo el parto de una prostituta (97'50"), y las prostitutas entrando al templo a la boda de su amiga (110').

Los isleros (Demare, 1951) cumple a cabalidad con una de las premisas del cine de la tierra o el naturalismo: el río es un personaje, es el opo-nente del protagonista, al tal punto que desde la voz en *off* el río habla y expresa su devenir y su dinámica indomable, enfrentado en una lucha "macho a macho" con su enemigo, el ser humano (1'18"). Excelente guion y subtramas para contar la historia de dos generaciones de habitantes: Leandro y Rosalía, los padres; y la de Mario, el hijo, y su esposa. Ellos y sus vecinos de las islas aldeañas son lo que enfrentan los embates del río y su dinámica de eterno retorno en el Alto Paraná. "Vivimos como

animales”, reflexiona en algún momento Rosalía. Y, ciertamente, la casa es rústica y los útiles bastantes toscos. La naturaleza es incesante en sus amenazas. Sin embargo, entre la pobreza y la urgencia de los duros trabajos para sobrevivir, la película plantea también los poderes de esa otra fuerza que impulsa al ser humano: el amor y el deseo. Como en el mito de Sísifo, si el río echa abajo los trabajos del ser humano, el deseo propicia la repetición y la reconstrucción.

Cerramos esta pequeña muestra del ciclo naturalista, que comprende muchas otras películas²¹, con una vuelta al tema ya planteado en *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1943): el infierno verde de los yerbales de mate y sus explotados, los mensús. *Las aguas bajan turbias* (Del Carril, 1952) dramatiza el día a día del duro trabajo en el campo, los abusos en los salarios, el maltrato al cuerpo. Al girar la trama en torno al romance entre dos trabajadores podemos asistir a imágenes poco frecuentes sobre el amor proletario. Es fuerte la secuencia en que el patrón y los *capangas* (esbirros del patrón) quienes, en el extremo de su inteligencia maligna, disponen a su antojo de las mujeres de los mensús (39'). El extremo del naturalismo del ser humano animal reducido a sus instintos básicos es la escena de la violación de la muchacha, pero cuya mostración se impone límites, elidiendo y dejando fuera el acto y limitándose a sugerirla, si bien mostrando suficientes rastros (metonimia) para que el espectador asuma el horror y el dolor del hecho (43'). Estos límites de la mostración, pensosamente, van a ser violentados por otro tipo de naturalismo, el urbano, del realismo sucio de los años 90. Hay que acotar que al final de la película la situación cambia porque los trabajadores logran levantarse y hacer justicia.

De la literatura al cine de ficción, como hemos visto, algunas películas latinoamericanas ponen en escena el viejo dilema entre civilización y barbarie. Lo que hemos visto en estos dramas en que los personajes humanos asoman las más de las veces reducidos a su dimensión de bestias, desprovistos de toda dimensión cultural y liberados al elemental juego de sus pulsiones básicas, es el bárbaro, enfrentado a otros bárbaros o al paisaje, que se levanta como el gran límite a vencer. Curiosamente, en esa lucha brutal sí asoman, como pequeñas joyas brillantes, el amor y la compasión; y también, en medio del paisaje agreste y la guerra sanguinaria, estas películas diseñan la idea de una patria y una geografía nacional.

21. Una muy buena muestra del naturalismo mexicano de ficción es *La rebelión de los colgados* (Crevenna y Fernández, 1954), que repite en casi idénticos términos a las películas naturalistas argentinas, pero para contar la brutal explotación y castigos a indígenas y campesinos en los bosques de caoba.

II

El cine moderno

Gilles Deleuze, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985, 2007), plantea que lo propio de la modernidad cinematográfica fue la llegada de la descripción, un gesto que desplazó a la acción dramática que era el componente básico del cine clásico y sus variantes. La descripción es objetiva (del neorrealismo) y subjetiva (del recuerdo y los sueños, o tiempo subjetivo). Ejemplos de esto se encuentran en el neorrealismo italiano y Ozu, donde el vagabundeo reduce la acción dramática, priorizando la descripción de los personajes y lugares del drama. Se trata, como afirma Deleuze (2007), de un cine de videntes, ya sea a través de la mirada objetiva de la cámara o la mirada subjetiva del personaje (pp. 12-35).

Con la llegada de cineastas como Welles, Renoir o Fellini, se inaugura otro tipo de descripción mediada por el tiempo y las consiguientes bifurcaciones temporales, básicamente por vía del *flashback* para los regresos al pasado (como recuerdos o como relato de un narrador a un narratorio dentro de la diégesis), y también están los sueños y los ensueños (o sueños diurnos), analizados por Deleuze en el capítulo 3, “Del recuerdo a los sueños”.

Respecto a fechas, el filósofo francés (1983/1994) indica que la modernidad cinematográfica o cine del tiempo, que arranca con Orson Welles y *Ciudadano Kane* (1941), habría iniciado alrededor de 1948 en Italia, hacia 1958 en Francia y hacia 1968 en Alemania. Esto se relaciona con el neorrealismo italiano, la nueva ola francesa y el nuevo cine alemán, a los cuales se sumaron el llamado nuevo cine británico (*Free cinema*), el New American Cinema, tanto los *The Group*, como la generación televisión, y por supuesto, el nuevo cine latinoamericano de los 60 y 70 (cine imperfecto o pobre, o *cinema novo* y tercer cine), que revisaremos más adelante. El vagabundeo del

neorrealismo italiano y los herederos de Ozu reaparecerán a finales del siglo XX e inicios del XXI, con lo que en otra parte hemos llamado neorrealismo de lo cotidiano²².

La modernidad cinematográfica latinoamericana de las bifurcaciones temporales (recuerdo, sueños y delirios) contará con autores y obras muy concretas. Buñuel, con sus imágenes-sueño, posiblemente sea la figura tutelar que abre la modernidad cinematográfica de América Latina, a él se suma el aporte argentino y su propia versión de la nueva ola.

Buñuel llega a México (1946)

Un segundo visitante se convierte en clave para la cinematografía latinoamericana y mexicana. El español Luis Buñuel llega a México en junio de 1946, siendo de alguna forma el acontecimiento que anunció el cierre de la época de oro. Buñuel se forjó su propio nombre dentro de un medio cinematográfico mexicano que ya comenzaba a dar síntomas de agotamiento, y entre 1946 y 1954 produjo lo que se conoce como la etapa mexicana de su filmografía. Su producción inició el mismo año de su arribo con el musical *Gran Casino* (1946), que da cuenta de la sujeción inicial del realizador a las demandas del sistema, ya que como señala García Riera (1998, p.174), “el resultado fue un melodrama honesto y aceptablemente realizado, pero nada más”, pero como melodrama fue un fracaso de taquilla.

Luego de tres años rueda *El gran calavera* (1949), una actualización en clave de la comedia satírica de *La vida es sueño* (1635), de Pedro Calderón de la Barca, que alcanza un éxito relativo. Con esta película, Buñuel inicia un largo camino de adaptaciones de motivos, temas y argumentos tomados de la literatura universal, algunas no tan buenas como *Abismos de pasión* (1954), adaptación de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë. Este antecedente justifica plenamente su inclusión en este ensayo sobre el cine de América Latina, ya que, por un lado, trabajó casi veinte años en México, conociendo muy bien la “mexicanidad” que amaba y respetaba, y por otro lado, creó una “escuela”, influyendo en el cine mexicano y dando lugar a herederos de altura como Arturo Ripstein y Alejandro Jodorowsky, entre otros.

Como es sabido, su obra comienza con la celebrada y onírica *Un perro andaluz* (1928), en colaboración con el pintor Salvador Dalí, a la que sigue en 1930, siempre dentro de su filiación al onirismo y la poesía surrealista, *La*

22. Véase: Torres, G. A. (2011). *Héroes menores. Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*. Universidad de Cuenca.

edad de oro (1930). Con *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), un crudo documental enfocado en la pobreza en la España del dictador Franco, Buñuel funda una suerte de realismo crítico que estaba en las antípodas de la estética del sueño surrealista. También en México, su poética surrealista comienza a atemperarse y acoderarse al realismo cinematográfico que imperaba en todos los géneros de la época de oro. A pesar de ello, el aragonés le imprime pinceladas de naturalismo (como los personajes de *El ángel exterminador* que devienen bárbaros en una habitación) o de imágenes-sueño oníricas que entran en diversos grados en algunas películas de su etapa mexicana.

Susana

1951



La ilusión viaja en tranvía

1954

Subida al cielo

1952



Como lo cuenta el historiador mexicano Emilio García Riera (1998), el cineasta español llega a México luego de sus estadias en Francia y Estados Unidos. Inicialmente, tenía que partir a París, al llegar a México desde Estados Unidos, pero afortunadamente, esos planes fallan cuando el productor Óscar Dancigers le ofrece dirigir su primera película en México, lo que le supone una rápida inserción en el sistema de producción en ese país. A cambio, Buñuel debe hacer concesiones al aparato comercial, como es el caso de *Susana* (*Demonio y carne*, 1951). Aunque en esta película domina ampliamente el filón de un erotismo subversivo y anticatólico del cuerpo femenino que desbarata la armonía familiar, pero el guion hace triunfar el afán moralizador que está en el título. De ese modo, el cuerpo es asumido como el demonio, una de las máximas del ideal ascético cristiano y sus sistemas de censura y, por tanto, debe ser castigado al amparo del supuesto dogma de que la carne es el origen de la tentación y el mal, siendo su punición el precio de la vuelta a la paz de la familia. Aunque algunas bromas presentes, como el “milagro” de que las rejas se aflojan luego del rezo de Susana, la protagonista, al igual que varias heroínas que encarnan la potencia erótica, al final es castigada²³.

En sus otras producciones, Buñuel se da modos para incorporar algunos de los giros poéticos de raíz surrealista, es decir, sus célebres escenas oníricas. Así ocurre en *Los olvidados* (1950), donde ensaya la imagen sueño en el contexto naturalista y crudo de la pobreza urbana, el abandono y un cuestionamiento inesperado a la maternidad, o mejor dicho, una puesta en tensión del cuerpo materno como cuerpo que también desea. Según Gilles Deleuze, en su libro *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985/2007), la producción técnica de sueños se clasifica en dos categorías de acuerdo con la forma cinematográfica con que ha sido diseñada:

Las imágenes sueño parecen tener dos polos que se distinguen por su producción técnica. Uno utiliza medios ricos y recargados, fundidos, sobrepresiones, desencuadros, movimientos complejos del aparato, efectos especiales, manipulaciones de laboratorio, llegando hasta lo abstracto, tendiendo a la abstracción. El otro, por el contrario, es sumamente sobrio y opera por francos cortes o montaje-cut o solamente por un perpetuo desenganche que «hace sueño», pero entre objetos que siguen siendo concretos. (p. 84)

Esta distinción muestra que hay sueños cinematográficos abstractos y concretos, como la diferencia entre los sueños de *Entre'acto* (medios ricos y recargados) y *Un perro andaluz* (sobriedad que hace sueño), aunque ambos

23. García Riera (1998) hace otra lectura de la película: “Los espectadores más avisados pudieron advertir en ese melodrama divertido y desaforado una gran carga del mejor humor subversivo” (p. 175).

funcionan bajo el principio de analogía y derivación, donde una imagen que se convierte en otra, como en las pinturas de Dalí. Además de lo mencionado por Deleuze (1985/2007), hay que añadir que en la puesta en escena también pueden operar personajes y objetos sometidos a acciones irreales o raras que contribuyen a crear la atmósfera onírica. *Los olvidados* (1950) ejemplifica esta idea al mostrar cómo Buñuel usa esas acciones irreales en una escena abstracta, como el desdoblamiento del niño, la gallina descendiendo del cielo raso, el niño ensangrentado bajo la cama, la lluvia de plumas, el pedazo de carne, truenos y vientos fuertes, el Jaibo que levanta la mano y luego agarra la carne. Buñuel somete estos elementos a la abstracción apelando a medios ricos y efectos especiales: sobreimpresión, música efectista, cámara lenta, voces con eco, desincronización de la banda de sonido con respecto a la de imagen e iluminación injustificada o irrealista. Además, no olvidar la presencia del cuerpo alterado de los mendigos, las imágenes subjetivas de la agonía del Jaibo (75'11"), así como la fuerte escena final en la que el cuerpo del niño es lanzado al basural: la cámara, discreta, se aleja rápidamente.

Luego, vendrá un melodrama en toda línea: *Una mujer sin amor* (1951), protagonizada por la diva Rosario Granados. En esta película, los ardores de una joven mujer, casada con un hombre mayor, se ven sometidos a la represión del ideal ascético cristiano y la moral de la contención. La obra alimenticia o comercial está inevitablemente ligada a hacer concesiones. *La hija del engaño/Don Quintín el Amargado* (1951) es, de igual modo, un melodrama sin mayores consecuencias, pero destaca por una elipsis bien lograda (22'11"), otra de las especialidades de Buñuel: una omisión de tiempo, con efecto de continuidad y sutura, ya sea por analogía o complemento de las imágenes de tiempos/lugares diferentes.

Con *Subida al cielo* (1952), Buñuel saca a su equipo de rodaje a la carretera para filmar lo que, a la postre, sería la primera película de viajes latinoamericana. Este tipo de filme toma a uno o varios personajes y los lleva de un lugar a otro sin posibilidad de retorno, de tal forma que su drama ocurre en el camino y a campo abierto, mientras los protagonistas interactúan con otros viajeros y con los habitantes del borde de los caminos. El filme cuenta con varias escenas sumamente atractivas, como el parto en plena montaña (21'08"), bueyes halando un camión (típica ironía de Buñuel, 26'10") y una escena onírica (33'35") que intenta simbolizar el edipismo y la resistencia del protagonista a los asedios de la *femme fatale*, Lilia Prado, de quien Buñuel, prudentemente, únicamente se atrevió a mostrar los muslos.

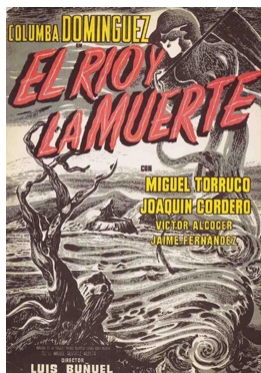
En *La ilusión viaja en tranvía* (1953), protagonizada nuevamente por la bella Lilia Prado, Buñuel crea un cine de vagabundeo en la ciudad, a la manera de los vagabundeos neorrealistas de Antonioni, con la diferencia de que acá los protagonistas viajan en un tranvía por la ciudad de México. Con *El bruto*

(1953), protagonizada por la otra diva de la época de oro, Katy Jurado, Buñuel se adentra en el mundo del crimen y asesino a sueldo, o más directamente, en el mundo del cine negro, con su triángulo perverso: el jefe, la novia del jefe y el sirviente que se enamora de ella.

La adaptación es otra particularidad de Buñuel, aunque sería más apropiado hablar de “apropiación”, dada la libertad con que guionizó temas, motivos y argumentos de obras literarias clásicas. Como ejemplos, mencionaremos *Él* (1953), una muy personal recontextualización a la vida moderna del *Otelo* shakespeariano; *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1954), basada en la novela de Defoe; *Abismos de pasión* (1954), cuyo antecedente literario es *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, siendo ciertamente el más deficiente de sus trabajos debido a su guion pobre y deshilvanado. Una obra especial es *El río y la muerte* (1954), guion que parte de la novela *Muro blanco sobre roca negra*, de Miguel Álvarez Acosta, una adaptación al medio rural mexicano de *Romeo y Julieta*, que se centra en el conflicto heredado y la pulsión del mal/muerte en el mundo adulto. En consecuencia, alegoriza la dualidad civilización-barbarie de la oposición ciudad-campo, ofreciendo una buena muestra del naturalismo mexicano de la imagen-pulsión, en los términos planteados por Deleuze (1983/1994). El río aquí aparece como una especie de la Estigia (río de la muerte) mítica.

Él

1953



El río y la
muerte

1955

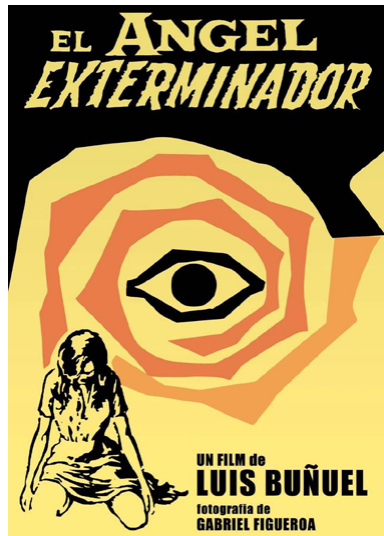
En varias de las películas enumeradas, se percibe claramente el ideario buñueliano, que abarca desde su crítica al catolicismo hasta su apego a los pobres y lo popular. Su estilo se manifiesta también en un erotismo sugerido y sin excesos, manifestado a través de su pasión por las piernas de sus actrices, como las de Lilia Prado en *Subida al cielo* de 1952, y las de Silvia Pinal en *Simón del desierto* de 1965. Además Buñuel incorpora elementos como animales en escena, tales como ovejas, cabras y un oso, así como la presencia de enanos, mutilados, entre otros, con toda la carga simbólica que se les puede otorgar. Esta mezcla de su espíritu español, su faceta de poeta surrealista y su agudo ojo para mirar a México se concreta en esos filmes con un neorealismo poético, corrosivo y crítico, cuyo epítome es *Los olvidados* (1950), donde ataca no solo los males individuales y sociales de la mexicanidad, sino también los de la humanidad entera.

Dentro de sus filmes, Buñuel presenta imágenes más realistas pigmentadas con toques de humor negro y cierto pesimismo. Estas imágenes llevan consigo una crítica mordaz al espíritu religioso y a la cultura burguesas, que fueron sus bestias negras, y a las que atacó sin piedad, utilizando las armas más sutiles del arte: la ironía y la parodia. En esta línea están las tres obras mayores y maestras de su ciclo mexicano: la primera es *Nazarín* (1959), basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós y ganadora en Cannes ese año. El filme básicamente apunta a demostrar la imposibilidad de que los mandamientos cristianos funcionen en la sociedad moderna, ironizando sobre los desastres o muertes que suceden cada vez que se intenta ponerlos en práctica; como cuando el sacerdote protagonista, interpretado por un brillante Paco Rabal, pide trabajo sin paga y solamente a cambio de comida, con lo que inicia una cadena de desastres, incluido un asesinato (35'50"). La segunda, *El ángel exterminador* (1962), es una alegoría naturalista que pone en escena la cercanía entre los opuestos civilización/barbarie, y sirve como una pulla contra la vida burguesa y sus buenas y refinadas maneras, al tiempo que alude de manera discreta a los encierros o clausuras que padece el ser humano, entre ellos, el sistema moral del juicio. Finalmente, *Simón del desierto* (1965) es otra obra excepcional, donde Buñuel alterna el tiempo objetivo con el tiempo subjetivo del personaje. Hay un larga y bella escena (15'45) en que Simón imagina una escena juguetona con su madre, en la que ocurre una compleja composición en dos términos: del que imagina (real) y lo que imagina (mental) que anuncia lo que el neobarroco hará con las composiciones de imposibilidad (cruce de planos ontológicos en el mismo plano); y que se repite cuando aparece el demonio con cuerpo de mujer para tentar al atribulado Simón. Obra en la que el deseo, el eros y la fiesta terminan al fin imponiéndose al ideal ascético. La película fascina por su extraño epílogo,

explicado a partir de la teoría leibniziana y barroca de los mundos posibles o imposibilidad: Simón es santo en un mundo, en otro es un bohemio. Las tres películas fueron fotografiadas por el genio de Gabriel Figueroa.

Nazarín

1959



El ángel exterminador

1966

La nueva ola argentina: los precursores (50-60)

En la década de los 50, Emilio Fernández sigue filmando, aunque su obra evidencia un declive notable, como se aprecia en películas como *La bien amada* (1951), que solo brilla por la excepcional fotografía de Gabriel Figueroa, o en *Erótica* (1978). No obstante, hay que señalar sus apariciones secundarias en *El regreso de los siete magníficos* (1966), dirigida por Burt Kennedy, y en *The Wild Bunch* (1969), de Sam Peckinpah. Al contrario de lo ocurre con Fernández, dos corrientes cinematográficas siguen y crecen vigorosas. Primero, como ya hemos visto, el realismo crítico de Buñuel, que experimenta un ascenso indetenible, abriendo la década del 50 con *Los olvidados* (1950) y cerrando con *Nazarín* (1959). Luego, aparece el *cine de autor*, cuyo advenimiento, a criterio de John King (1994), se debe a los directores argentinos Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala.

Este cine de autor se caracteriza por su tinte intimista y por sus intentos de romper con las fórmulas y recetas establecidas, especialmente aquellas del clasicismo norteamericano por el cine latinoamericano más popular y comercial. Otro de sus objetivos es tomar distancia de las industrias locales, embarcadas en proyectos comerciales y espectaculares, fomentando para ello la autoría, concepto emergido en la Europa de posguerra, en conjunto con el de “independencia”. Estos objetivos se alinean con las teorías de los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma* en Europa, quienes, a partir de sus elucubraciones teóricas, llevaron a cabo los primeros filmes de lo que más adelante pasó a llamarse la *nouvelle vague*, con filmes como *Los 400 golpes* (Truffaut, 1960), *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) y *Al final de la escapada* (Godard, 1960), marcando el comienzo de la modernidad cinematográfica francesa.

Lo anterior se complementa con lo explicado por John King (1994), quien sostiene: “el director establecido que parecía encarnar el proceso de modernización al darle al cine argentino la reputación cosmopolita e internacional fue Leopoldo Torre Nilsson” (p. 120). Esta modernidad implica, en la línea de Deleuze (1985/2017), un apego a la descripción objetiva o subjetiva, incrementando las imágenes descriptivas y las del tiempo subjetivo, de un cine más de vidente que de actante, que había comenzado a desarrollar el neorealismo italiano, la *nouvelle vague* y en general los nuevos cines de la posguerra. Torre Nilsson (1924-1978), de muchas formas privilegiado, gozó de una rica formación en el oficio de hacer cine. Trabajó como asistente, guionista y eventual director de las películas de su padre, Luis Torres Ríos (1899-1960) y, porque fue un cinéfilo que ejerció informalmente la crítica cinematográfica. Fernando M. Peña (2012) al respecto apunta: “en sus artículos aparece primero la admiración por el cine del pasado, luego su deslumbramiento ante el cine europeo contemporáneo y finalmente una actualización virulenta de

las discusiones sobre la identidad del cine argentino” (p. 113). El historiador cubano Frank Padrón (2011) le adjudica un giro barroco, como haciéndose eco de lo dicho por Severo Sarduy (1972), que Torre Nilsson y Fernando Ayala proyectaron “un cine universalista, de fuerte carga estetizante y barroca por un lado, y por el otro, más local y sencillo” (p. 104).

Varios realizadores argentinos, entre ellos Rodolfo Khun, David José Kohon, Manuel Antín, Lautaro Murúa, René Mujica y Leonardo Favio, seguirán la estela de Torre Nilsson. Rodolfo Khun, en particular, conecta y adapta los postulados de la vertiente moderna francesa. Joel del Río (2012b) advierte en este realizador la “voluntad de autor coherente con una poética, un discurso estético y hasta relacionado con un relato modélico y reiterado, abrió el camino a la llamada «nueva ola» del cine argentino que, en la década de 1960, acogió la obra de Torre Nilsson como referente principalísimo” (p. 202). En efecto, la voluntad de autor, la poética personal y el discurso estético del argentino se inscriben en el linaje del autorismo francés, en el que el autor-artista (como el escritor o el poeta) toma el control del filme de principio a fin, sin dejar espacio para que el productor o empresa productora manipule o influya en alguno de sus componentes, y de este modo el realizador podía imprimirle al guion y a su puesta en fotografía una dimensión biográfica y estilística. Como consecuencia, el filme asoma como la expresión personal de mundos privados e íntimos, demostrando que el intimismo es capaz de crear puentes o vasos comunicantes con lo social y lo político.

Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978)

Torre Nilsson viene de una familia de cineastas (su padre fue Leopoldo Torres Ríos, y su tío, el fotógrafo Carlos Torres Ríos) y, por tanto, crece en el medio cinematográfico del sistema de estudios. Lector voraz, su formación intelectual es también ejemplar como se desprende de la reveladora entrevista que le formuló Joaquín Soler Serrano, en su serie *A fondo* (1976). Esta formación se completa con su experiencia como asistente de dirección de su padre durante casi toda la década de los 40, época de la que destacamos *Pelota de trapo* (1949), por el trabajo con actores infantiles y por esa consigna que sintetiza la manera en que los argentinos viven y siguen viviendo el fútbol: “cuando sea grande voy a ser jugador de fútbol”.

Debuta en el largometraje codirigiendo con su padre *El crimen de Oribe* (1950), una adaptación de la novela *El perjurio de la nieve*, de Bio Casares, película que el crítico y escritor Carlos Gamerro (2011) vincula al neobarroco rioplatense en razón de que el guion opera con un tema

caro a la estética barroca como es el tiempo (en este caso la suspensión de la duración o tiempo objetivo, dado que los personajes viven en un presente siempre repetido). Esta participación y su formación literaria son decisivas para el resto de su producción, ya que la novela y el cuento llegarán a conformar el núcleo duro de sus guiones, hecho que se intensifica por su matrimonio con Beatriz Guido (1922-1988), narradora y posteriormente guionista de sus obras más celebradas. De 1954 es *Días de odio* (*Emma Zunz*), guion adaptado del cuento de Borges, quien colabora en la preparación del argumento. En términos estilísticos, en *El crimen de Oribe* son palpables las rupturas del eje, profundidad de campo y claroscuro; en *Días de odio*, narrada en forma de *flashback*, rompe con la linealidad clásica y llega al plano holandés para expresar²⁴ la bancarrota y el deseo de venganza de Emma. *La Tigra* (1954) es su incursión en la versión argentina del cine de cabaret (en paralelo al cine de cabaret mexicano), en la que llama la atención la violencia física que los varones del ámbito prostibulario ejercen sobre el cuerpo de las prostitutas y el fallido intento de redención por parte de un pintor (personaje que da cuenta del refinamiento del guion, 2'05"); en cuanto al estilo, se aprecian rupturas del eje, contrapicados y el plano holandés. Con *Para vestir santos* (1955), el realizador regresa al orden del relato realista clásico de la cámara en el eje y el montaje narrativo para contar otro drama de mujeres.

Mucho se puede esperar de una película como *Graciela* (1956), que comienza con un plano secuencia e incluye la toma subjetiva de un perro y, más adelante, un magnífico salto al pasado (*flashback*) compuesto con movimientos de cámara, voz en *off*, iluminación y decorados, y no por los habituales fundido o corte. Una muchachita del campo, interpretada por Elsa Daniel, quien aparecerá en varias películas de Torre Nilsson, llega a la casa de sus familiares citadinos y se encuentra con un caserón de ruinas humanas, con sus tíos y tías embargados por el fracaso y la frustración. La narración es un largo *flashback* dentro del cual hay bifurcaciones del tiempo subjetivo (modernidad cinematográfica) y duplicaciones diegéticas (barroco) gracias al uso de espejos, el teatro dentro del cine (52'14"), donde se desarrolla una partida de ajedrez y que puede ser asumida como un segundo nivel metadieгético por derecho propio (56'12"). De igual forma, se debe poner en relieve la presencia de animales y su valor simbólico o comparativo: el perro, el loro y el gato.

24. Fernando M. Peña (2012) insiste en esta suerte de neoexpresionismo presente en algunas películas de Torre Nilsson; expresionista en el sentido de "representar cinematográficamente un 'estado del alma', una atmósfera de turbación espiritual, antes que una determinada peripecia argumental" (p. 144), y una función dramático-expresiva (sea como metáforas o como símbolos) de la escenografía, iluminación (claroscuro y sombras), lentes, filtros y movimientos de cámara.

Aquí también existe un juego de espejos que cumple con la indiscernibilidad o indistinción deleuziana (1985/2007): un plano sobre la imagen de un espejo que la asumimos como real, pero que un movimiento de la cámara la revela como reflejo especular (51'51"). En términos del relato, aparece la incesante profundidad de campo espacial con la cámara en medio picado, los planos en que la cámara, como en Welles, mira desde el ras del piso, y el recurso expresivo (angustia) del plano holandés. Con *El protegido* (1956) logra un amargo paneo del mundo cinematográfico y retrata a un aprendiz de guionista que es literalmente demolido por la maquinaria que produce películas. Al retomar la exploración del mundo femenino llega en 1957 la obra magna *La casa del ángel*, con Beatriz Guido como guionista.

Más allá de la nueva ola: Torre Nilsson y el neobarroco

El poeta y narrador cubano Severo Sarduy, en el ensayo "El barroco y el neobarroco" (1972/1999), indicó la recurrencia de la superposición o sobreimpresión cinematográfica como uno de los gestos barrocos del cine de Torre Nilsson:

Superposición de dos o más imágenes que se condensan en una sola —es decir, condensación sincrónica—, como la practica con frecuencia Leopoldo Torre Nilsson (...) las figuras que se superponen tienen —como en Eisenstein— valor no de simple encadenamiento, sino de metáfora; insistiendo en sus analogías, el autor crea una tensión entre dos significados de cuya condensación surge un nuevo significado. (p. 1393)

El montaje y el recurso a la sobreimpresión en las transiciones, en lugar del canónico corte simple o fundidos, duplican o triplican los espacios/tiempos superpuestos y crean metáforas o comparaciones visuales entre los componentes de los planos superpuestos. Si el ensayista cubano enuncia este tipo de metaforizaciones como un gesto neobarroco, creemos que constituyen solo la entrada a un conjunto estilístico que abarca otros tantos aspectos de dicha estética. *La casa del ángel* es una magnífica convergencia de tales estilemas porque parece ser el más welliesiano de los filmes del director argentino, pues de varias maneras se acerca a la estética barroca entendida como el "sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior" (Deleuze 1989, p. 42).

Proponemos que, sobre una estructura moderna, según Deleuze (1985/2007), en tanto descripciones/bifurcaciones de tiempo subjetivo

(recuerdos, sueños o ensueños), propios de la modernidad cinematográfica, se insertan rasgos propios del barroco. Daniel López (2000) indica: “la modernidad propiamente dicha irrumpió en el cine argentino inmediatamente después, a través de *La casa del ángel*” (p. 127, sic.). Como Welles, el director argentino daría un paso más, ubicando su película en ese pequeño nicho dentro del cine moderno, el cine neobarroco, que emplea un sistema de adorno, bifurcaciones de tiempo subjetivo, duplicaciones de la imagen cristal (cuyo modelo es el espejo) e imposibilidad de mundos/tiempos (Deleuze, 1985/2017). Pero en Torre Nilsson se trata de un neobarroco más estructural y discursivo, a la manera de lo que Gamerro (2011) llama “ficción barroca”²⁵, consecuentemente, deja fuera el sistema de adorno sobresaturado, ya que en lo tocante a la dirección de arte (decorados, vestuario, maquillaje) tiende más bien a la sobriedad del realismo; tampoco se complica con problemas del tiempo a través de la imposibilidad, y su imagen cristal las resuelve con algunas variantes como pinturas, libro, cine, circo o teatro dentro de la película.

Al igual que en la novela de Beatriz Guido, la película cuenta la historia de la joven adolescente Ana, perteneciente a una familia acaudalada, puritana y bien relacionada políticamente, quien comienza a exhibir sus primeras inquietudes carnales y amorosas. La escena fundante es la violación que sufre por parte de un político (Pablo Aguirre, diputado), amigo de su padre, la víspera en que este va a batirse en duelo con un opositor, hecho que marca la vida de la joven. La atmósfera de la casa familiar es por demás opresiva, con una nana chaperona que vehiculiza el discurso teológico y vigila constantemente a las niñas “para que no caigan en pecado”; el catecismo constante sobre el diablo y el infierno; las niñas a las que se les prohíbe bañarse desnudas (26’42”); y hasta las estatuas del jardín, que han sido cubiertas para que no muestren sus “desnudeces”.

Como hemos anticipado, en la estética neobarroca son claves las duplicaciones cristalinas, cuyo modelo es el espejo, que en el barroco histórico lo encontramos en *Narciso* (1597-99), de Caravaggio, o en *La Venus del espejo* (1647-1651), de Velázquez. Deleuze (1985/2007) enumera algunas variantes de la imagen cristal cinematográfica: espejos, cuadros, relatos, teatro o cine dentro del cine, salón de baile, cuyo efecto consiste en abrir otra diégesis secundaria (metadiégesis) en la diégesis principal. En la

25. “Ficción barroca” sería una segunda manera de ser barroco, distinta de lo que Gamerro (2011) llama la “escritura barroca” de la frase, aquella que “se engalana, se pavonea, se enriquece de vocablos exóticos, de subordinadas, se retuerce sobre sí misma y se enreda” (p. 11); es decir, metafórica y de difícil lectura porque tiende a ocultar a su referente. Al contrario, la “ficción barroca” es de frase más transparente y de clara referencia; aquí el “horror vacui” barroco estaría en su macroestructura, y es allí donde el escritor barroco juega a “intercambiar, plegar o mezclar (...) los distintos planos de los que la realidad se compone” (p. 18).

película de Torre Nilsson hay muchos espejos y cuadros como parte de la escenografía y también un gran baile. El director es muy consciente del juego duplicante de los espejos²⁶, como expresiones de la doblez de la Nana (santurróna y a la vez libidinosa) como ocurre en la escena de la visita de la modista francesa, en la habitación de las niñas (35'25"); y en este orden están: la lectura de la Biblia (el *Cantar de los cantares*), el cine (la película de Brown) y el teatro de la confesión pública al que asiste Ana (54'04"). En la lista de esos lugares que crean metalepsis, Deleuze no incluye la procesión, el cortejo fúnebre, la misa o el salón de sesiones de un congreso, donde los políticos de esta película escenifican su farsa de patriotismo y corrupción ("la prédica de ideales tras los cuales se esconden los intereses y las ignominias"), y que recuerdan a las escenas de la campaña política de Kane; incluso el poema deviene metalepsis, como la breve lectura de versos *Tú me quieres blanca*, de Storni (33"); como se ve, la película además exhibe un constante juego de intertextualidades o diálogos con textos anteriores. En este juego de duplicaciones diegéticas cuenta especialmente el recurso del cine dentro del cine. La nana y Ana van al cine; el anunciador indica que *Lirios rotos* (1919), de Griffith, no será proyectada debido a algún problema, pero que, a cambio, el público podrá ver las grandes hazañas del divo, Rodolfo Valentino; Torre Nilsson nos muestra fragmentos de la película *El águila negra* (1925), de Clarence Brown; y Ana asiste a la revelación de una primera y apasionada serie de besos (36'15").

La casa del ángel es un largo *flashback* que, como todo cine moderno, apela a una bifurcación de tiempo subjetivo cuando Ana rememora el origen de la extraña relación de dependencia/amor/odio que mantiene con su estuprador. Otro recurso que emplea es la multiperspectiva de la instancia narrativa, la voz en *off* de la protagonista, en presente, cede lugar a las imágenes del pasado que explican el estado de cosas actual. El juego de cambios de perspectiva entre los varios personajes (cámara subjetiva) y el gran narrador se mantienen. La perspectiva visual es múltiple, bajo el

26. La fórmula general que Deleuze (1985/2007) emplea para hablar de la descripción subjetiva (imágenes de tiempo subjetivo) y la imagen-cristal es la de "una imagen actual que (...) se encadena con una imagen virtual y forma con ella un circuito"; imagen actual (real diegética) y virtual (imagen en el espejo) que en algunos casos tienden a la indiscernibilidad: siendo diferentes se funden en una sola y pueden llevar al engaño. Ya hemos dicho que en *Graciela* (1956), Torre Nilsson construye el ejemplo más puro de indiscernibilidad deleuziana de la imagen cristal: justo antes de iniciar la obra de teatro estudiantil, hay dos juegos con el espejo. En el primero, podemos distinguir con certeza cuál es la parte real y cuál es el reflejo porque lo especular funciona como profundidad de campo dramática. Pero en el segundo, a los 52'14", en que la madre y la asistente ayudan a la actriz a vestirse, vemos dicha escena como si fuera real diegética, y bajo esa creencia avanzamos hasta el 52'47", en este momento la cámara hace un barrido hacia la izquierda y encuadra el verdadero espacio diegético ocupado por los tres personajes: durante 33" fuimos engañados, confundimos realidad y reflejo. Son los juegos que el barroco instaura y cuyo patrón general es la "confusión" de don Quijote: Dulcinea por Aldonsa Lorenzo.

principio moderno de romper el eje, y del principio neobarroco de buscar ángulos de cámara novedosos y forzados (multiperspectivismo), o sea, picados y contrapicados deliciosamente compuestos, expresivos o de puro artificio, justo en la línea del Welles de *Ciudadano Kane*.

Respecto al espacio pictórico o de la cromática y la iluminación (Gentile et al, 2011), anotemos el pronunciado contraste de luces y sombras, que no llega a un claroscuro perfecto; aquí se trata más bien de contrastar, con fines expresivos, las fuerzas positivas y negativas, básicamente el terror del discurso puritano ejercido sobre la inocencia de la vida y el deseo que devienen. ¿Cuál es el gesto barroco? La película extrema y delata el artificio lumínico: lo propio del barroco es moverse entre la expresividad y el artificio gratuito, entre el realismo que exige una relación de expresión entre iluminación y estado dramático del personaje y la pura voluntad de forma, que se regodea en su autopostulación (autodilapidación, diría Borges), porque en varias escenas no hay esa justificación dramática para las fuentes de luz ni su presencia exagerada.

En cuanto al espacio filmico, la película no oculta su raíz welliesiana, desde los primeros planos a los encuadres más abiertos, pasando por aquellos cuya angulación deja ver el plafón del set mediante el uso del gran angular y los atrevidos ángulos de tiro de la cámara. El plano secuencia también está combinado con el plano-contraplano. Debe distinguirse la composición en profundidad de campo, básicamente de dos escenas en fondo, sin recurrir al enfoque selectivo. Un aspecto más en lo tocante al espacio es el *trompe l'oeil*, trampa-ojo, en esa escena en que la poeta y el hombre que la amenaza con prenderle fuego son encuadrados en contrapicado, y encima de sus cabezas vemos un auténtico *trompe l'oeil* pictórico, que muestra a un ángel tocando un caramillo en el cielo: cine y pintura se unen para abrir el espacio al infinito (32'40"). La puesta en escena es otro de los detalles welliesianos, cuando Torre Nilsson coloca a varios personajes en un mismo encuadre, lo que se conjuga con la disposición de los actores en profundidad de dos términos.

En resumen, *La casa del ángel* es una obra maestra del neobarroco latinoamericano por la forma de su composición: usa un guion de base moderna dado que recurre a la bifurcación de tiempo subjetivo y coloca numerosas variantes de la imagen cristal para alegorizar lo privado, siempre condicionado por lo público, lo íntimo y hasta por lo político²⁷,

27. A lo largo de este estudio insistiremos en la idea de que hay una estrecha vinculación entre lo público y lo privado. En esto seguimos a Kafka, comentado por Deleuze (1985/2007), acerca de que en una literatura menor o periférica "el asunto privado era inmediatamente político y «traía aparejado un veredicto de vida o de muerte»" (p. 288).

en este caso, los conflictos de la adolescencia que se abre a la vida y el devenir y su choque con la corrupción del machismo latinoamericano, que todavía se arroga la facultad de purificar a las mujeres con fuego. Asimismo, incorpora varios subtemas que activan el drama y critican; aparte de la violación (narrada metonímicamente con la caída del estante de libros, 63'50") están el tema del aborto o el de la infidelidad, cuya máxima escenificación es la escena de la confesión pública; es cuando el director evidencia los absurdos y las paradojas de la moral cristiana y su sistema del juicio que, en lugar de aleccionar, atemorizan y torturan a las almas niñas al ignorar que hay vida y cuerpo en esas almas.

Fernando Ayala (1920-1997)

Fernando Ayala (1920-1997) fue otro director de la década de 1950, considerado un precursor de la nueva ola argentina. De él destacaremos cinco de sus películas, las dos primeras bastante formalistas y apegadas al género, mientras que las tres siguientes manifiestan un enfoque político más evidente.

Ayer fue primavera (1955) es una comedia romántica que deviene trágica. Un verdadero ejercicio de la discontinuidad y bifurcación por el uso del *flashback*, esta película retoma la idea proustiana de la imposibilidad de conocer la verdadera extensión de la vida de la mujer amada y los celos consiguientes. Un triángulo amoroso entre un empresario maduro, una joven aspirante a pintora y un pintor (el pretendiente) es el pretexto para que Ayala ensaye su heterodoxia narrativa y aborde una trama hartamente compleja: el luto del esposo por la pérdida de la esposa y el estado de viudez que empeora cuando se entera, en pleno duelo, de que ella tenía una doble vida. Resulta clave destacar al personaje del pintor, caracterizado como un artista bastante ingenuo, moralista e inconsecuente con el deseo; moralista por su afán de dejar a salvo el honor del matrimonio y la seguridad de la paternidad.

Los tallos amargos (1956) presenta un argumento que recuerda lejanamente al triángulo dramático del cine negro (el jefe, la bella y el empleado), salvo que la bella ahora es una prostituta, que no será redimida; y el empleado, un periodista, escritor y traductor, víctima de sus propios errores, pues paradójicamente (y a pesar de su formación intelectual o quizá por eso mismo) lee muy mal los signos que le emite la realidad, y esa incapacidad de interpretación lo lleva finalmente al crimen y a su propia muerte. La película se destaca por su discontinuidad en razón de las bifurcaciones de tiempo subjetivo, esa especie de monólogo interior en la voz en *off*, y particularmente, que en esta película se escenifica el sueño más largo de la historia del cine

latinoamericano, un sueño expresivo del tipo abstracto, rico en recursos visuales, sonoros y de puesta en escena (17'55"-21'34"); casi tres minutos de un sueño compuesto derivado (por analogía o semejanza), de una cosa que se convierte en otra (Deleuze, 1985/2007)²⁸, en un intento de explicar los tormentos y contradicciones que padece el personaje.

Las tres siguientes películas de Ayala poseen como punto común el notorio aliento político y merecen destacarse porque nos ayudan a esclarecer la tesis de que el alegorismo político, en tanto dramatización de la relación de fuerzas en el contexto social y económico, no fue patrimonio exclusivo de los directores comprometidos y marxistas del nuevo cine de los 60 y 70. Por supuesto, el alegorismo político y su carácter crítico encuentran en Ayala rasgos que lo acercan más a Torre Nilsson y a los jóvenes de la nueva ola que a los militantes del nuevo cine, debido a que esa dramatización crítica de la política se vincula con la dramatización de la vida privada de sus personajes. En *El jefe* (1958), un relato de bandoleros urbanos, Ayala equilibra tanto las tensiones de poder (la relación de fuerzas)²⁹ entre el jefe de banda y sus subalternos con la vida privada del escritor y del aprendiz de bandido (el joven Leonardo Favio). John King (1994), respecto a la alegoresis, indica que en esta película “unos jóvenes siguen a un carismático, pero corrupto líder. El líder—una nítida referencia a Perón— posteriormente cae, pero un nuevo hombre está listo a tomar su lugar y puede ser igualmente hábil en embaucar a la nueva generación” (King, 1994 p. 123). Llama la atención el personaje del escritor frustrado, padre en ciernes, que por urgencia económica entra en la banda, luego se vuelve escritor de pornografía, luego otra vez bandido y finalmente es redimido.

El candidato (1959) dramatiza a un partido político que intenta revivir a un viejo y honesto militante que había abandonado a sus correligionarios por defender sus principios, lo que le sirve al realizador para poner de manifiesto la manera en que opera políticamente un partido de derechas, que ve a la política como prestigio, negocio y oportunismo, nunca como servicio. La puesta en drama aquí también equilibra lo público con lo privado, y explica cómo lo que acontece dentro de casa condiciona lo que pasa fuera de ella y viceversa. La ambición política, en tanto ambición económica, es ilimitada y en su despliegue destruye todos los límites, desde los que le plantea la ética hasta

28. Para Deleuze (1985/2007), “la imagen-sueño obedece a la misma ley: un gran circuito donde cada imagen actualiza a la precedente y se actualiza en la siguiente para volver eventualmente a la situación que la había desencadenado” (p. 85); esto quiere decir que una imagen o plano se continúa en la siguiente, transformado, pero manteniendo cierta semejanza o analogía de contenidos del plano o de la forma, de la historia y del discurso.

29. En *Microfísica del poder*, Foucault (1979) afirma que “el poder no es principalmente mantenimiento ni reproducción de las relaciones económicas, sino ante todo una relación de fuerza” (p. 135), con lo que propone otra noción no marxista del poder y su capilaridad en tanto relación de fuerzas en todos los niveles de la convivencia humana.

los del amor. Una crítica a la clase media y su arribismo, del que al menos uno se salva, el hijo médico, el único que en su práctica profesional hace política por vía del servicio a la comunidad; como se ve, es un gesto político que nada tiene que ver con la agitación, la toma de consciencia y la lucha de clases que, por esos mismos años, ya están postulando los jóvenes del nuevo cine.

Hay tanto que decir con respecto a esa obra maestra, *Paula cautiva* (1963), producida con música de Astor Piazzola. La película cuenta la historia de una aristocracia venida a menos. Paula viene del campo y para vivir en la ciudad monta en su improductiva estancia un espectáculo típico para turistas gringos. El nuevo negocio es manejado por el abuelo y su nieta, Paula, última de la dinastía, quien redondea su presupuesto trabajando como *call girl* (otro generoso retrato que el cine hace del personaje de la prostituta). Unos cuantos planos verdaderamente antológicos son el producto de un guion que maneja varias subtramas en torno a la principal que cuenta la manera en que Paula se enamora y enamora a un residente argentino, que ha vivido varios años en Nueva York y que retorna a su país, resuelto a quedarse y a aceptar la situación pasada y presente de Paula. Sobresale el empleo de fragmentos ficcionales y documentales para establecer el trasfondo histórico de este relato, como las alusiones a la accidentada historia política nacional fatalmente oscurecida por el revanchismo entre facciones de esa desbordada pasión argentina que es el peronismo. Recordemos que Juan Domingo Perón desempeñó su primera presidencia entre 1946-1952.

El cine neobarroco (años 60)

El cronista y crítico mexicano Carlos Monsiváis (1994b) sostiene que el cine subcontinental habría mostrado en Emilio Fernández y su fotógrafo Gabriel Figueroa a uno de los primeros tándems en multiplicar la serie significativa e insiste en lo que concierne al “uso de la luz como el relato dentro del relato” (p. 22), al impulso de una desbordante voluntad de forma y de estilo. Ocurre, como hemos visto, que el componente fotográfico y lumínico de varios filmes del dueto mexicano, aunque inscritos en el régimen del cine narrativo realista y clásico, acumula igual carga de sentido que la serie dramática. Probablemente, el caso más logrado de ello suponga la puesta en escena y la fotografía de *Maclovía* (1948), como ejemplo, donde la distribución de las barcas y redes de los pescadores, la iluminación en exteriores (todo un sistema de adorno artificial), los movimientos de cámara y la fotografía crean una estilización preciosista e irreal que domina la historia de amor y superación. A eso se refiere Monsiváis (1994b) con la idea de la duplicación de la luz como otro relato dentro del relato.

Ha sido el ensayista y narrador neobarroco Severo Sarduy el primero en establecer la relación entre el barroco y el cine latinoamericano, en su ensayo “El barroco y el neobarroco” de 1972. Leopoldo Torre-Nilsson y Glauber Rocha son identificados por este autor como los directores que, desde los años 50 y 60 del siglo XX, exhibieron giros de complejidad formal en sus filmes, influenciados por el montaje y el uso de la sobrepresión. Efectivamente, Glauber Rocha, en su ensayo titulado “Eztétyka del sueño” de 1971, abandona los postulados marxistas de su inicial “Estética del hambre” de 1965, cuando fungía de figura nuclear del *Cinema novo*, y va a postular que al cine revolucionario en pleno declive solo le quedaba la magia, la única capaz de sacar al habitante latinoamericano de esta realidad absurda; por ello, el camino que debe seguir es lo que llama la “estética del sueño”, uno de cuyos referentes sustanciales es la obra de Borges. Estaríamos, entonces, ante un arte revolucionario que ya no es solo político, sino que también “promueve la especulación filosófica”, y hasta mística, en tanto iluminación espiritual que expande la “sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales” (Rocha, 1971, p. 140), pues únicamente los dioses afroindios “negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos”.

Igualmente, el crítico e historiador Paul A. Schroeder Rodríguez, en su ensayo “La fase neobarroca del nuevo cine latinoamericano” (2011), amplía la definición del encuentro entre el cine de América Latina y la estética del neobarroco, entendida esta como retorno o retextualización de la estética del siglo XVII. Su texto propone que durante el período inaugural del nuevo cine latinoamericano, Posrevolución cubana y de la década de los 60, los directores y las películas habrían configurado una primera fase de corte militante, neorrealista y documental no exenta de gestos experimentales³⁰. Pero esos mismos directores, llegados los años 60 y 80, habrían girado hacia un estilismo formalista, al que califica como neobarroco, aclarando que “el factor que une a estas dos fases de NCLA es una crítica sistemática a las estructuras desiguales de poder a través de modos de representación experimentales e inventivos ligados al documental, en los años 60, y a la metaficción neobarroca, en los 70 y 80” (Schroeder, 2011, p. 17). Esto habría ocurrido porque su nunca olvidado impulso experimental los habría llevado a plantearse una poética basada en los principios de un creciente distanciamiento entre significado y significante, el uso de la imagen-tiempo

30. Los casos paradigmáticos de esta tendencia experimental, en tanto búsqueda, hallazgo y prueba de recursos narrativos audiovisuales alejados del canon clásico y ya dentro de la modernidad cinematográfica, supondrían *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968) o *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), debido al cúmulo de recursos visuales y de lenguaje que ponen en marcha. Y estos mismos cineastas, en un sorprendente paralelismo con los movimientos del posneorrealismo barroco de Visconti o Fellini, se orientan hacia ese estilismo neobarroco sin perder su raíz comprometida y revolucionaria señalada por Schroeder Rodríguez. Esto implicaría que su espíritu experimental los habría impulsado hacia los medios de expresión neobarrocos.

neobarroca, la intertextualidad paródica y realidades alternativas, mundos paralelos y dobles (lo que nosotros, siguiendo a Deleuze (1985/2007), vamos a llamar imagen cristal e incompatibilidad). Visualmente se habría manifestado en escenografías recargadas, una rica paleta de colores, proliferación de personajes, teatralidad operática y en el “uso de espejos y pinturas para reflexionar sobre la naturaleza de la representación en sí”; como resultado se obtuvo un filme “visualmente complejo e intelectualmente desafiante” (Schroeder, 2011, p. 17), que dramatiza la cultura nacional y no está exento de los giros metaficcionesales del cine dentro del cine, propios de la estética barroca, sin nunca perder su carácter comprometido, crítico, marxista y revolucionario. El ensayista enfatiza el carácter crítico de esta faz neobarroca, en tanto relativizó “las verdades absolutas de los regímenes dictatoriales que aquejaron a Latinoamérica durante los años 70 y 80” (p. 22). Como veremos, nuestra propuesta va a contradecir a Schroeder Rodríguez en varios aspectos.

Finalmente, en el libro *Ficciones barrocas*, Carlos Gamero (2011) le dedica un breve, pero sugestivo espacio al cine y su encuentro con el barroco. Su abordaje se centra en la adaptación cinematográfica que ha emprendido el cine latinoamericano y europeo de las “ficciones barrocas más puras” de Borges, Cortázar, Bioy Casares³¹. Luego de exhibir la decisiva influencia de *La invención de Morel* en la película francesa *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961), indica que al ser el montaje una característica esencial del lenguaje cinematográfico, esto lo convierte en “especialmente apto para las ficciones barrocas [y sus pegados]”; pues en la imagen-cine:

Las imágenes de la percepción no difieren de las del recuerdo, las de la imaginación, las del sueño o las de una visión anticipatoria, salvo que el director decida marcar la diferencia mediante el grano, el color, lentes deformantes, esfumados y otros procedimientos; y la ausencia de un narrador que diga vio, sonó, recordó o alucinó, sumada a la posibilidad de trabajar con microsecuencias o inserts, permite barajados y hojaldrados muchos más finos que los de la narrativa o el teatro. (Gamero, 2011, p. 68)

Esto es que para posibilitar la diferencia entre tiempo objetivo (diegético) y tiempo subjetivo (sueños, recuerdos o ensueños), efectivamente, el cine dispone de varios procedimientos en términos de producción técnica, como el *zoom in* o el primer plano de asignación al personaje que recuerda o sueña.

31. La lista incluye: *La estrategia de la araña* (Bertolucci, 1970), basada en “Tema del traidor y del héroe”, de Borges; *Death and the compass* (Cox, 1992), versión de “La muerte y la brújula”, también de Borges; *Blow-up* (Antonioni, 1966), guion adaptado de “Las barbas del diablo”, de Cortázar; *El crimen de Oribe* (Torres Ríos y Torre Nilsson, 1950) sobre “El perjurio de la nieve”, de Bioy Casares; *La invención de Morel* (Bonnardot, 1967) y *El sueño de los héroes* (Sergio Renán, 1997), que llevan a escena las ficciones barrocas de Bioy Casares.

La “indiferenciación” de la imagen a la que se refiere Gamarro (2011) equivale a lo que Deleuze (1985/2007) llama “indiscernibilidad”, la ausencia de un punto fijo en ciertas escenas y películas, como en *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961), ya sea de un narrador o cualquier deíctico que indique cuál personaje, qué ve, sueña, recuerda o alucina, y posibilite por tanto asignar el tiempo subjetivo a ese personaje³².

Gamarro (2011), al referirse a la capacidad del cine para realizar “barajados y hojaldrados mucho más finos que los de la narrativa o el teatro” (p.68), conecta esta posibilidad con la noción de “pliegue”, según la idea de Deleuze (1989). Este concepto implica la oposición, encuentro o cruce entre planos ontológicos de diversa índole (ficción/realidad, sueño/vigilia, pasado/presente). Para nosotros, el aporte decisivo del autor argentino es que estima que se debe ir más allá del binarismo y el hojaldrado barroco de dos polos opuestos, ya “que los pliegues barrocos pueden involucrar dos, tres o más planos simultáneamente” (Gamarro, 2011, p. 18). Para aclararlo, usa como ejemplo a *El Quijote*, obra en la que la realidad interactúa con las alucinaciones librescas y los sueños, y a un filme como *Don't look now* (Roeg, 1973), cuyo montaje alterna “imágenes que corresponden a las percepciones del protagonista, a sus recuerdos y a sus visiones proféticas” (p. 18), o sea, una mezcla de imágenes subjetivas y varios tiempos/mundos objetivos indiscernibles para el espectador.

Nuestra propuesta, a diferencia de la tesis de Schroeder Rodríguez, es que el uso intencional y estilístico de procedimientos, temas y personajes de la estética barroca del siglo XVII y de su revival en el siglo XX y XXI, no solo está efectivamente plasmada en algunos cineastas del nuevo cine y en su segunda etapa neobarroca. Ya desde *Maclovía* (1948) y tal vez antes, en algunas escenas repletas y abundantes de la fiesta popular de *¡Que viva México!* (Eisenstein, 1931), o incluso en varias películas de Tin Tan (*Con la música por dentro*, 1947, o *El rey de barrio*, 1950), comienzan a aparecer las primeras manifestaciones del sistema barroco. Se identifican cuatro señas particulares: un sistema de adorno, bifurcaciones del tiempo subjetivo, duplicaciones especulares y la imposibilidad de mundos/tiempos; y que, como una constante, han sido refuncionalizadas, al igual que en la literatura (Lezama, Sarduy, Cabrera Infante, Posse), por diferentes películas y autores hasta nuestros días, como la miniserie *Capitú* (Carvalho, 2008). Por ello, junto a la lista de autores neobarrocos propuesta por Schroeder Rodríguez, tales como Birri, Solanas, Rocha o Leduc, proponemos los nombres de Raúl Ruiz, Arturo Ripstein, Alejandro Jodorowsky, Carvalho y otros, que iremos comentando a largo de este trabajo, porque su deseo de barroco se despliega a diversos niveles.

32. En el cine se suele asignar o indicar (deíctico) un tiempo subjetivo en una escena en la que hay un narrador/narratario (un personaje le cuenta a otro la historia) o movimiento en *zoom in* de la cámara hacia el cuerpo o el rostro del personaje que imagina, recuerda, sueña o ensueña.

Hemos afirmado más arriba que Carlos Gamerro (2011) vincula cine y neobarroco mediante la adaptación cinematográfica de las ficciones barrocas más puras de Borges, Cortázar, Bioy Casares. Se destaca la decisiva influencia de *La invención de Morel* en la película francesa *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 2011). Sin embargo, Gamerro olvida mencionar a un cineasta argentino, Manuel Antín (1926), como ejemplar de la estética neobarroca, que ha dirigido al menos tres películas basadas en textos del neobarroco Julio Cortázar, tan aficionado como Borges a los plegados espaciales, temporales y temáticos.

Según Gamerro (2011), existen dos formas de ser barroco: la del sistema de adorno de Churriguera (o la del brasileño Aleijadinho) y el barroco estructural, el de Velázquez, el barroco del pavo real y de los senderos que se bifurcan, sin descontar que las dos formas se puedan mezclar. En cuanto al cine, proponemos que el neobarroco distribuye el sistema de adorno (pavo real), las bifurcaciones de tiempo subjetivo (*flashback*, sueños y ensueños), las duplicaciones/espejo y la imposibilidad de mundos/tiempos sobre guiones continuos de base clásica, discontinuos de base moderna o fragmentarios puramente neobarrocos (senderos que se bifurcan).

Manuel Antín (1926) y sus cuatro películas que vamos a comentar, ante la ausencia total del sistema de adorno, estarían en la línea borgeana de los senderos que se bifurcan y, más aún, en la continuidad de los parques, para también tomar prestado el título a Julio Cortázar. La continuidad no solo ocurre en las acciones dramáticas, sino entre tiempos: pasado, presente y futuro.

Pablo Piedras, en su ensayo “El boom literario y el cine” (2012), sostiene, a propósito de las tres adaptaciones de Cortázar: “Antín se valió de una batería de recursos audiovisuales *modernos* para restituir el universo cortazariano en la pantalla: uso recurrente del directo indirecto libre, saltos en la continuidad narrativa, dislocamiento temporal, movimientos de cámara excéntricos y una dramaturgia no convencional” (p. 277; la cursiva es nuestra). Efectivamente, Antín es un moderno que apela al uso de la cámara móvil y subjetiva; utiliza *flashback*, *flashforward* e insertos temporales que rompen la continuidad; agrupa a sus actores en un mismo plano (como en Welles) y a veces con un espejo al fondo. Esto es precisamente lo que no dice Piedras. Lo primero que llama la atención en estas películas del director argentino es el empleo obsesivo del espejo, ese bajo constante especular (paradigma de la duplicación metadieética) nos remite a los espejos velazqueños de *La Venus del espejo* (1647) o *Las meninas* (1656), e incluso al *Narciso* (1597-1599) de Caravaggio; y también nos pone ya en el orbe del jardín de los senderos que se bifurcan en la continuidad de los parques: bifurcaciones y continuidades son otras forma de decir neobarroco.

Antín, según la periodización de John King (1994), estaría dentro de los autores de la nueva ola argentina, aunque los historiadores locales prefieren

hablar de la generación de los 60, lo cual no impide que, así como Deleuze (1985/2007) leía las películas del segundo Resnais como neobarrocas, aquí arriesguemos y califiquemos a este argentino, entre otros, como neobarroco. Sus películas reflejan diálogos con la modernidad de la nueva ola francesa al explorar conflictos internos de los personajes expresados. Como alega Fernando M. Peña (2012), “en materiales esencialmente abstractos (...) la soledad, la memoria, la sensualidad, miedo” (p. 157). Ese volcarse hacia mundos subjetivos y estados internos explica el recurso que Deleuze (1985/2007) llama la imagen-tiempo subjetivo de sueños, recuerdos, ensueños, características prototípicas de la modernidad cinematográfica, junto con la descripción objetiva, el discurso indirecto libre y la imagen-pensamiento.

Se mencionan películas específicas de Antín como *La cifra impar* (1962), *Los venerables todos* (1962), *Circe* (1964) e *Intimidación de los parques* (1965), destacando el tema recurrente de una mujer amada y deseada por dos o más hombres desencadena una serie de pasiones y emociones que pueden llevar a la angustia extrema y terminar en el crimen, y posibilitar el juego de bifurcaciones temporales, duplicaciones cristalinas e imposibilidades. En *La cifra impar* (1962) se aborda, en términos de estilemas neobarrocos y a nivel de la historia, el tema de pérdida de referencias, o lo que podríamos llamar “el efecto Quijote”, la confusión del personaje de las dimensiones ontológicas cuando la anciana madre cree que Nico, el hermano menor y enfermizo del triángulo amoroso, está vivo y termina sembrando la duda en Luis y Teresa, que viven en París, por ello es que ambos, cada quien por su lado, van al terminal de Le Havre a “esperar” al muerto. Lo que se ha producido allí es lo que Gamarro (2011), siguiendo a Deleuze (1989), llama “pliegue” en tanto continuidad entre vida/muerte o realidad/imaginación. En el orden macroestructural, hay un especial manejo del tiempo no cronológico o subjetivo, diferente a la duración objetiva, tiempo subjetivo que Deleuze (1985/2007) entiende como la relación (y a veces mezcla) entre pasado/presente/futuro; y establece dos tipos de relaciones temporales, la contracción de capas de pasado (*flashback*), a la manera de Welles, y la simultaneidad de puntas de presente o imposibilidad, a la manera de Resnais (mezcla o cruces entre pasado y presente).

La película *La cifra impar* exhibe las capas de pasado o imágenes de tiempo subjetivo (recuerdos) que bifurcan el relato y llegan a ser mayoritarias con respecto al presente o punto fijo a lo largo del filme, relato que en esta película comienza por el fin. Tales bifurcaciones temporales corresponden a la imagen del jardín de los senderos que se bifurcan. Pero, si por un lado un relato puede bifurcarse temporalmente, también puede duplicarse espacialmente.

En efecto, cuando en la diégesis se abre otro universo o segunda diégesis, metadiégesis, según la noción de Genette (2004), entramos en lo que Deleuze (1985/2007) llama duplicaciones de la imagen-cristal, cuyo modelo es la imagen especular, por cierto, ya presente en el arte barroco del siglo XVII. Los espejos en los que se reflejan los personajes sirven para crear ese doble fondo metadiagético. En el Barroco, el espejo podía ser un simple efecto retórico, o bien llegaba a sugerir o significar la idea de una puesta en crisis de la identidad del yo. En el neobarroco, de acuerdo con el comentario de Deleuze (1985/2007), a propósito de las películas de Welles, que empleaban variantes de la imagen-cristal (libro, teatro, circo, pista y cine dentro del cine, que también crean metadiégesis), los espejos rompen el valor Yo=Yo del cine realista clásico y lo llevan a la multiplicidad del Yo es Otros³³. Creemos que este es el sentido del obsesivo uso de espejo en las películas de Antín: la imagen cristal expresa el mundo fragmentado, doble, triple o múltiple en que habitan sus personajes. Y, por último, respecto a la enunciación, clave en el neobarroco, existe una multiperspectiva, pues el narrador omnisciente cuenta la historia a veces desde la perspectiva de la madre, otras de Luis y otras de Laura.

Los venerables todos (1962), con guion propio, trata sobre una extraña cofradía (parece de izquierdas, o que alegoriza sutilmente a las izquierdas, siempre tan tribales), formada por cinco hombres que entablan una muy particular batalla intelectual y de poder en torno a una mujer; o sea, el ejercicio desigual de fuerzas entre el líder carismático y sus seguidores, que por vía de ciertas bromas excesivas agreden al pusilánime, quien paradójicamente es amado por la mujer. El corolario es la muerte del líder carismático a manos del más débil. Estamos ante una sutil y cifrada alegoría política de los grupos o sectas que son capaces de todo (hasta de matar) bajo la perversa idea de que “el líder siempre tiene la razón” porque, iluminado, “tiene la verdad”. Entre sus recursos, destacamos nuevamente la persistencia de los espejos, ahora instrumentalizados para crear profundidad de campo y para expresar la doblez ética de los personajes; el uso exponencial del primer plano, que transmite las tensiones internas de los personajes; el juego de picado/contrapicado, que advierte el juego de poderes; el uso de la repetición o regreso de una escena o un plano; y está también la multiperspectiva narrativa, clave en este relato múltiple que se prolonga con la alternancia de voces en la banda sonora. A lo anterior, se debe sumar la puesta en escena, que recuerda la manera en que Welles agrupaba a sus actores en un mismo encuadre; el plano/contraplano lateral de los diálogos de los personajes mientras estos caminan por la calle, una verdadera novedad implementada por el autor (45’); y el uso

33. Otro ejemplo, aparte de Velázquez y Caravaggio, es la segunda parte de *El Quijote*, cuando asoma el personaje llamado El Caballero de los Espejos, que en realidad oculta al bachiller Sansón Carrasco (capítulo XV).

de fragmentos de películas, es decir, de cine dentro del cine (33'). En esencia, un filme tan juguetón con la forma, tan neobarroco y cortazariano, que para algunas transiciones apela al parpadeo o alternancia de planos insertos del plano anterior y posterior (68'25"), es decir, su *horror vacui* barroco no está en el espacio arquitectónico de la escena, sino en los juegos del lenguaje, allí está la escritura neobarroca como la plantea Gamero (2011).

Circe (1964) es la película que se aventura más en los juegos barrocos. Cuenta la historia de Delia, una joven cuyos dos novios, Rolo y Héctor, han fallecido coincidentalmente, y ahora es pretendida por un tercero, Mario. Recordemos que Rousset (1953/2009), en el clásico *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, confirma a Circe como la diosa de las metamorfosis, complemento de Proteo: "El mago de sí mismo y la maga de los demás estaban destinados a asociarse para dar origen a uno de los mitos de la época: el hombre multiforme en un mundo en metamorfosis" (p. 25). Circe/Delia es la hechicera que involuntariamente convoca al amor y a la muerte.

Antín mantiene el juego de tiempos subjetivos, con breves planos insertos de pasado, y ensaya uno de los más elaborados estilemas del barroco: la imposibilidad temporal o convergencia de varios tiempos (pasado/presente/futuro) en un mismo presente. A los 60'06", sin cortes aparentes³⁴, en un solo plano secuencia hacia la derecha, Delia aparece con sus tres enamorados sucesivamente. El juego con los espejos es más acentuado, con Delia mirándose (narcisistamente a veces) en hasta tres espejos y en espejos dentro de espejos, como buscando en sí misma a sus muertos o buscándose a sí misma entre los muertos. Este juego, visto ya en una escena (52') de *Graciela* (Torre-Nilsson, 1956), llega a la indiscernibilidad barroca (27'), a la indistinción entre la imagen especular (metadiégesis) y la imagen real (diégesis), cuando Mario aborda a Delia en el baile, pues primero vemos a los dos en cuadro y solo cuando la cámara gira hacia la izquierda nos damos cuenta de que lo que vimos primero era un reflejo especular, que fuimos engañados. Añadamos que aquí asoma con transparencia el plano secuencia y una maestría en el manejo e invención de elipsis como sutura y continuidad entre planos.

En un bello e insólito texto, "El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana" (1998), el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría recalca la importancia del juego en la cultura del barroco, un tema también valorado por Cortázar, quien vuelve al juego parte esencial de su poética. Antín, en esa misma línea, adapta en *Intimidad de los parques* (1965), dos cuentos de Cortázar, "El

34. Lo adjetivamos como "aparente" porque, como en *La soga* (Hitchcock, 1948), hay cortes, pero están muy bien disimulados por el uso de luces y oscuridad; sin embargo, la imposibilidad neobarroca se mantiene porque en la misma escena o en el mismo plano convergen simultáneamente las puntas de presente, conforme la fórmula de San Agustín: "un presente de futuro, un presente de presente y un presente de pasado" (Deleuze, 1985/2007, p. 138).

ídolo de las cicladas” y “Continuidad de los parques”, trasladando el escenario de Grecia, a Perú y Machu Picchu. Nuevamente, un triángulo amoroso de consecuencias fatales es la ocasión para que el realizador despliegue sus juegos del estilo. Es verdad que los espejos apenas aparecen, pero la mezcla de planos de tiempo objetivo (puntos fijos del hallazgo de la estatuilla, la lectura del libro “Final de juego” y el crimen final) se yuxtapone con imágenes subjetivas del pasado, en una proporción de igual a igual, lo que da como consecuencia un relato extremadamente fragmentado, muy del neobarroco puro. Las metadiégesis cristalinas están en la aparición de la plaza de toros, la lectura del libro, especialmente del cuento “Continuidad de los parques”, libro dentro del cine que recuerda a los libros que se leen dentro de *El Quijote* cervantino.

No hemos mencionado en el trabajo de Antín a la banda sonora, usada como una suerte de “tiempo subjetivo sonoro”, porque lo que aparece allí son fragmentos de diálogos del pasado. En cuanto al montaje, aparte del uso frecuente del plano inserto, destaca la repetición de planos tanto en la escena inicial como en la secuencia del clímax (el crimen). ¿Cómo explicar este efecto? A primera vista, en esta película no hay justificación dramática para la repetición, como sí lo hay en *Circe*, dado el estado de angustia interna de Delia, a la que le regresan obsesivamente imágenes (insertos) de sus dos enamorados fallecidos. En *Intimidad de los parques*, el narrador decide retomar esas repeticiones. Arriesgamos que, en un juego de imagen cristal, la escena A corresponde a la metadiégesis (libro que se lee) y la B (repetición) a la diégesis; de esta manera se cumple la especularidad diégesis/metadiégesis, es decir, el reflejo o la continuidad/fusión entre las acciones narradas en diégesis y metadiégesis que está en el cuento “Continuidad de los parques”, que se lee en la diégesis de la película.

Con estas cuatro películas, Antín retoma y fortalece el linaje neobarroco en el cine, que tuvo sus primeros destellos en Eisenstein, Emilio Fernández y Tin Tan. Aunque siempre marginal pero incesante, la influencia de figuras literarias como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Abel Posse o Luis Rafael Sánchez persiste en los años 70 y 80, especialmente en la obra filmica de Fernando Solanas, Jorge Sanjinés, Alejandro Jodorowsky y María Luisa Bemberg.

Buñuel en la cima y sus seguidores, Ripstein y Jodorowsky (años 60-70)

En los 60, Luis Buñuel continúa con su obra del periodo mexicano, alternada con trabajos en Europa (España y Francia), como *Viridiana* (1961). En México, rueda *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965), obteniendo

éxitos internacionales de público y crítica. Sus obras más personales reflejan un humanismo crítico y reflexivo, particularmente en lo referido a la moral y al sistema del juicio cristiano. Durante esta década surgen al menos dos directores que continúan la tradición buñueliana, cada uno con sus poéticas particulares³⁵: Arturo Ripstein y Alejandro Jodorowsky.

Anotemos dos hechos determinantes para el desarrollo del cine mexicano. A inicios de la década de los 60, un grupo de amigos que pasó a llamarse Grupo Nuevo Cine, en pleno auge mundial de los nuevos cines (la modernidad cinematográfica), publicó la efímera revista “Nuevo Cine” (1961-1962), que apostaba por una renovación del cine mexicano. El grupo fue conformado por figuras como José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicenns. De ellos, solamente Corkidi pasa a la realización. En conjunto forman la contraparte mexicana de lo que André Bazán y *Cahiers du cinema* proponían en Francia: cinefilia, política de autor, independencia y bajo presupuesto. La década cierra con la formación de otro grupo, el llamado cine independiente, en 1969, también embriagado por un espíritu renovador, autoral e independiente; e integrado por Arturo Ripstein y Felipe Cazals (ambos pasarán a la realización), el editor Rafael Castanedo, el escritor Pedro F. Miret y el crítico Tomás Pérez Turrent, al que les fue cercano el futuro cineasta neobarroco, Paul Leduc.

Arturo Ripstein (1943)

Arturo Ripstein (Ciudad de México, 1943) es probablemente el director vivo más importante del cine de América Latina en la actualidad, dada su extensa producción y ciertas marcas constantes, particulares y sobresalientes de su obra. Su estilo se ha movido entre un realismo crudo y feísta, sin descuidar su afán por la forma cinematográfica. La vida y obras de Ripstein han estado determinadas por una lucha feroz contra las adversidades, mientras que simultáneamente ha recibido ciertos impulsos privilegiados al crecer en el medio cinematográfico, siendo hijo de Alfredo Ripstein Jr., productor de

35. Uno de los sentidos que establecen Ducrot y Todorov en el “Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje” (1974) para el término “poética” es “elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: «la poética de Hugo»” (p. 98). Eco, en “Obra abierta” (1962/1979), adiciona: “el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista” (p. 36). Por tanto, la indagación por las poéticas de un cineasta se basa tanto en las declaraciones de los autores como en el análisis de las estructuras de sus obras.

cine. Esta experiencia lo llevó a asistir al rodaje de varias películas, incluso desempeñándose como ayudante de dirección de Buñuel en *El ángel exterminador* (1962). Su debut como director ocurrió a temprana edad con *Tiempo de morir* (1966), un guion adaptado de la obra de Gabriel García Márquez. Uno de sus más recientes filmes es *El diablo entre las piernas* (2019), sobre una Medea a lo melodrama mexicano.

El crítico uruguayo Jorge Ruffinelli (1997) caracteriza de manera bastante precisa a Ripstein, apreciándolo por su disposición “a no transigir, ni a venderse, ni a canjear su idea del arte con el objetivo de complacer al público” (p. 9). Esta postura se fundamenta en la naturaleza radicalmente crítica de la obra de Ripstein, que expresa su profunda inconformidad con ciertos estamentos de la cultura contemporánea, no solo mexicana sino mundial.

La poética de Ripstein ha estado marcada por sus relaciones personales con figuras destacadas en el ámbito de las artes. Sus guiones han sido creados a partir de argumentos de escritores como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, José Donoso, Naguib Mahfuz y del poeta mexicano José Emilio Pacheco. Destaca su matrimonio con Paz Alicia Garcíadiego, una de las más influyentes guionistas del cine actual de América Latina, quien ha guionizado varios de los filmes más prominentes de su carrera como director. Tanto la guionista como el director se han movido entre adaptaciones y guiones originales, explorando vidas privadas o temas históricos.

En su extenso estudio sobre la obra cinematográfica de Ripstein, el crítico e historiador del cine Paulo Antonio Paranaguá (1997) propone que si el hermetismo o el encerramiento es lo que define al ser mexicano en general, romper ese “hermetismo ha llevado a Arturo Ripstein a explorar una sucesión de encierros, a atravesar una serie de confinamientos” (p. 291). De ahí que sus historias involucren a individuos, parejas, familias y singulares microsociedades envueltas en una lucha por entrar o salir de confinamientos materiales y conceptuales (doxáticas y dogmáticas) que los movilizan o inmovilizan. En su obra hay una fuerte impronta realista, y hasta naturalista (de tipo urbano), en la elección de temas, personajes y situaciones dramáticas; naturalismo de los bajos fondos y las bajas pasiones del animal humano ciudadano, cuyas imágenes-pulsión escenifican el sufrimiento, el mal radical y las pulsiones básicas en el mundo urbano, que se condensan en una crudeza, suciedad o sordidez extrema (juego de paradojas situacionales, sentimentales y dilemas extremos) expresada en sus ambientes y locaciones (calle, cantina, cabaret, prostíbulo, falsa capilla); de ahí que la sordidez (situaciones opuestas que se juntan trágicamente o melodramáticamente) sea como la savia que recorre una significativa parte de su obra. Se diría que a este director le gustan los malos olores (como decía Nietzsche del naturalismo francés), pero, ciertamente, hay en sus películas un humanismo crítico destacable, un amor por

sus personajes infelices, reñidos por tanto con el miserabilismo exhibicionista y, más todavía: Ripstein es un estilista de la forma.

Su obra, como se observa en varias de sus películas, trata lo sórdido como un fatalismo de extremos en el que se juntan: madres asesinas, infidelidades pasionales, incesto, violaciones, crímenes en serie, amores locos y perversos, placeres delirantes, amistades destructivas y creencias descomunales. Bajo este horizonte, como insiste Paranaguá (1997), la tradición del cine de géneros “representa un círculo de encierro virtual con el cual Ripstein ha mantenido un diálogo fértil, sobre todo en su relación con el melodrama (la quintaesencia del cine mexicano)” (p. 291). Esto significa que estamos frente a un fatalismo que mezcla elementos verdaderamente trágicos con los extremos del melodrama (crisis familiar, exageración situacional o hiperexpresividad y mujeres victimizadas) que no para allí, sino que llega precisamente a la sordidez porque, como ha dicho Garcíadiego en otra entrevista, siente “un amor loco por lo sórdido, por lo paradójico” (Castillo, 2012, p. 164).

Aparte de esas contradictorias y extremas situaciones dramáticas que narran, otra de las grandes paradojas y desmesuras de estos dos cineastas, y quizá las más crucial, es haberle puesto estilo y belleza a esa sordidez y fatalismo melodramáticos, hasta acercarse a las cotas del neobarroco de, por ejemplo, *El evangelio de las maravillas* (1998).

Ripstein: fatalismo, parodia antirreligiosa y neobarroco

Todo comienza con el neowestern *Tiempo de morir* (1965), pero es en la magistral *El castillo de la pureza* (1973) donde Ripstein inicia una obra marcada por un realismo crítico y anticlerical, de herencia buñueliana. En esta película, Ripstein presenta personificaciones alegóricas y paradojas situacionales que obligan a la reflexión sobre los excesos del poder y sus perversiones, y cómo este se disfraza de virtud teológica, legalidad y amor, para controlar y reprimir. Afortunadamente, en ese extraordinario filme, propone que el deseo siempre termina fracturando las columnas de la ley, aunque sea, irónicamente, por vía del incesto.

Con *El Santo Oficio* (1974), Ripstein se atreve a explorar la versión mexicana de lo que pudieron ser los horrores, la crueldad y la intolerancia de la Iglesia católica y la Santa Inquisición. En *La viuda negra* (1977) es más radical en su provocación anticatólica, ya que pone en escena los amores desbocados de un cura parroquial y una aspirante a los votos. Uno no puede dejar de encontrar resonancias entre esta afiebrada historia de amores consumados y los no menos sofocantes deseos inconsumados de *Susana, carne y demonio* (Buñuel, 1951).

Con *El lugar sin límites* (1978), que posee una bifurcación de tiempo subjetivo (*flashback*), sus críticas se dirigen hacia el machismo al dramatizar la paradójica atracción/repulsión que un hombre (el macho que se dice “normal”) siente hacia el cuerpo homosexual, explorando la idea de que la existencia humana es una fatal cadena de poderes que ejercen unos cuerpos sobre otros cuerpos: la carne como la víctima propiciatoria de las distorsiones que produce la idea del pecado postulado por el poder pastoral. *La ilegal* (1979), menos ambiciosa y con una maravillosa Lucía Méndez, narra la historia de una mujer que vive todos los avatares de la migración ilegal.

Otro aspecto que anota Paranaguá (1997) acerca de la poética de Ripstein, y que nos ayuda a comprender mejor el componente antirreligioso de su obra, es la base judeocristiana en la que se asienta el fatalismo del pecado como origen de la sordidez y el melodrama. “La culpabilidad es un retrovirus, de la misma manera que el pecado original. Somos todos sobrevivientes de la infamia, desamparados por la muerte de Dios, desamparados por el silencio de Dios frente a la barbarie” (p. 300). De ese modo, la infamia y el desamparo teológicos explicarían el aherrojamiento fundamental que atraviesan los personajes y el universo descompuesto y deprimente de *El lugar sin límites* (1978), *El imperio de la fortuna* (1986) o *Profundo carmesí* (1996). Con *Seducción* (1980), ambientada en la Guerra Cristera, Ripstein concluye que la militancia religiosa lo destruye todo, incluso el amor y el deseo.

El punto culminante anticlerical llega en 1998, con la comedia satírica *El evangelio de las maravillas*. En esta película se aúnan una serie de estilemas de la estética neobarroca. Una curiosa secta religiosa vive sus últimos días al amparo de un sistema teológico-político, que es una mezcla de lecturas desordenadas y de las películas que mira su jerarca, Papá Basilio. Pronto, su esposa, la regenta Mamá Dorita, fallece de cáncer, y su lugar lo toma la adolescente Tomasa, quien incitada por su juvenil furor sexual va a ejercer un gobierno que llevará a la secta a su destrucción. Una parodia burlona de los textos y dogmas del catolicismo, que cita al cine religioso y un *Atari* (la voz de Dios) para justificar que únicamente la joven profeta y futura madre del Mesías cumpla con las labores eróticas, reducida a una virtuosa sodomía (paradoja de lo sórdido) de ser puta y virgen a la vez. Cerca del final (barrocamente elaborado), Papá Basilio procede por fin a enterrar a su amada Dorita, quien hasta ese momento permanecía embalsamada y ofrecida al culto, y va en procesión hacia el lugar elegido para la inhumación. En un auténtico juego de duplicaciones cristalinas de cine dentro del cine, el

viejo predicador, como cuando don Quijote en la segunda parte de *El Quijote* habla de la novela de caballerías que se ha escrito sobre él, se mira en la pantalla de su cine doméstico celebrando el entierro de su esposa al ritmo de un tambor, homenaje de Ripstein a Buñuel y sus célebres recuerdos de Calanda.

El evangelio de las maravillas se presenta como un filme neobarroco que utiliza un guion de base moderna (tiempo subjetivo por medio de tres *flashbacks*) y estilemas barrocos, como un sistema de adorno de matiz *kitsch*, ya que la vestimenta y decorados son mera imitación de la espectacular dirección de arte del cine religioso norteamericano; y variantes de la imagen cristal, como el juego de espejos y cine dentro del cine. La película incorpora la pérdida de referencias entre ficción y realidad (Gamerro, 2011), ya que Papá Basilio, de origen español, es un cinéfilo empedernido y, como don Quijote con las novelas de caballería, ha elaborado su sistema de vida personal y pública a partir de las ideas y formas aprendidas de las películas, por tanto, basa su existencia según las formas e ideas aprendidas en las películas. No se ha declarado caballero andante, sino el pastor de una secta religiosa. El otro pliegue, que no lo enumera Gamerro (2011), es el sacro/profano; así, la mayoría de los razonamientos del profeta son flagrantes inversiones de los principios cristianos del tipo “a nosotros el pecado nos purifica”, o contrasentidos como: “ves, sigo virgen, fornico por detrás y cumplo de ramera y de virgen”, como dice Tomasita. En este reino de la carne y sus placeres se peca, pero ese pecado de la carne libera poco a poco al espíritu. Esta tesis del pecado carnal como vía de purificación espiritual lleva al filme hacia un erotismo barroco desenfrenado, si bien elidido o sutilmente sugerido. Si hay una dialoguista excepcional en el cine latinoamericano y un modelo a estudiar y a seguir, esa es Garciadiego.

En la línea de Welles, el director mexicano emplea la profundidad de campo y el plano secuencia, como sellos de autor. Para remitirnos a la filmografía anterior de Ripstein, comparemos los planos secuencia mayoritariamente con *travelling* y sin profundidad de campo, a la manera de Dreyer, como *Profundo carmesí* (1996), o los de *La Virgen de la lujuria* (2000), logrados con el uso de *steady cam*, donde ocurre la contracción barroca de presentes en un solo plano habitual en la pintura de Velázquez. Esta contracción temporal se prolonga en *El evangelio de las maravillas* con una innovación: el uso del *zoom in* o *out*, movimiento hacia adelante o hacia atrás del aparato sobre la profundidad de campo, ya que el escenario ha sido diseñado para que el operador y la cámara ejecuten esos desplazamientos frontales hacia adelante o hacia atrás.

Destaquemos un plano realmente excepcional (31'44") en *El evangelio de las maravillas*, quizás el más compuesto, complejo y de auténtica raíz neobarroca, cuando la cámara arriba del eje³⁶, en medio picado y haciendo *zoom out*, capta durante 32" a la congregación entera, usando tres términos en profundidad: al fondo, un «pescado» se flagela y flagela a otros, y frente a él dos feligreses lo contemplan; en término medio la pareja de predicadores que offician y también tienen feligreses que los miran y escuchan y, en primer término, la proyección de una película en la pantalla que muestra a Cristo en la escena de la expulsión del templo y que también cuenta con espectadores. El impulso neobarroco de Ripstein y su voluntad de juego quedan expuestos en esta escena tan compleja y abundante que al plano secuencia y la profundidad de campo le añade la doble diégesis cristalina (metadiégesis) del cine dentro del cine. Por tanto, los actores y extras están dispuestos en seis líneas en fondo. Para mostrar esta escena, la cámara recorre en *zoom out*, desde el fondo la flagelación hasta encuadrar la proyección de la película y sus espectadores, portento maestro del neobarroco cinematográfico, que además ejecuta una duplicación especular, el cine dentro del cine.

Estos son algunos de los logros de un cineasta excepcional y estilista, cuya obra, a pesar de poner en drama y cinematografiar la violencia de las pasiones locas y desbordadas, evita la vulgaridad de la violencia explícita y, se mantiene dentro de los límites de la mostración.

Alejandro Jodorowsky (Chile, 1929)

La primera película de Alejandro Jodorowsky fue *Fando y Lis* (1967). En 1970 realizó *El Topo* y, en 1973, *La montaña sagrada*. En esos seis años, y a lo largo de esas tres películas, son palpables las distancias que lo separan de los principios estéticos y revolucionarios de sus coetáneos marxistas del que será conocido como Nuevo cine de los 60 y 70. Al punto que la rareza y bizarría de su poética planteó y sigue planteando dificultades a la hora de abordarla y clasificarla.

Este realizador parece estar impulsado por una inusitada heterodoxia formal y conceptual, avanzando hacia un experimentalismo y un neobarroquismo. Además de cineasta, es novelista, dramaturgo, guionista de cómic, marionetista, experto en tarot y sanador profesional; una extraña mezcla de chamán y psicomago, elementos que se manifiestan considerablemente en su película *La montaña sagrada*. Su obra comprende nueve largometrajes,

36. Se llama *toma en el eje* a la posición de la cámara frente a la escena, a una altura de la estatura normal de un espectador. Dicha posición tiende a reforzar el realismo del encuadre.

incluida su más reciente, *Poesía sin fin* (2016), y unos cuantos medimetros, varias novelas y libros de cómics, obras de teatro y una fama transcontinental y transgeneracional como sanador mediatizado.

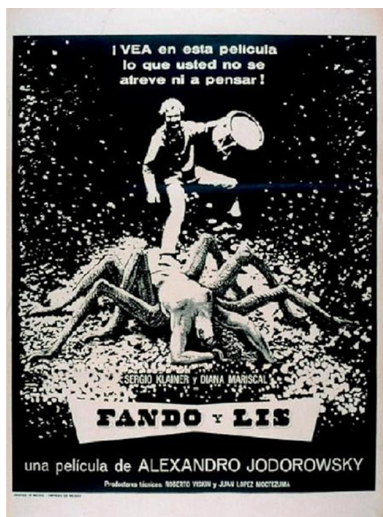
En esa misma línea estética están Rafael Corkidi, Paul Leduc y Alejandro Jodorowsky. De los tres, Jodorowsky goza de una inusual celebridad, no solo por su cine, devenido de culto, sino también por su activismo creador en varios campos.

Por razones relacionadas con su biografía, su trilogía mexicana (*Fando y Lis*, *El Topo* y *La montaña sagrada*) está estructurada en forma de una odisea, según la diferenciación propuesta por Vanoye (1996) entre “iliadas” (relatos abiertos, traslados y cambios geográficos tanto físicos como espirituales) y “odiseas” (relatos cerrados, sin errancia de personajes y que ocurren en lugares prefijados). La biografía del realizador explicaría esta vena estilística del traslado de sus personajes, pues el director, de origen chileno y ascendencia judío-ucraniana, ha recorrido, escrito y filmado en varios lugares del mundo, incluyendo México, Francia, Inglaterra, Italia, India.

Con *Santa sangre* (1989) da un vuelco y se circunscribe a una “iliada”, a un relato de encierro, más intimista, psicológico o, mejor todavía, psicopatológico. Esta película dramatiza uno de los grandes dramas humanos formulados en clave freudiana: el triángulo edípico en su versión patologizada y con derivas criminales. Este giro también se explica por datos biográficos. Dotado de una prolifera sensibilidad creadora que puede llegar a la megalomanía, atestiguada por los exorbitantes presupuestos que maneja en sus producciones cinematográficas³⁷, su talento e imaginación le permiten emigrar cómodamente de una geografía a otra del planeta y de un arte a otro, siendo una verdadera *avis peregrina*.

El historiador cubano Joel del Río (2013) realiza una valoración generosa de la obra del chileno. A *Fando y Lis* la califica como “una película compleja, saturada de símbolos y metáforas”. De *La montaña sagrada* afirma: “el filme combina el simbolismo bíblico con las imágenes de la mitología moderna sobre el «salvaje Oeste»” (p. 19). Sobre *Santa sangre* dice: “es la historia de un asesino múltiple redimido por el amor, en una anécdota con un estilo visual que solo se puede comparar con la imaginería de una pesadilla” (pp. 20, 21). En otras palabras, los símbolos, metáforas y sueños son elementos fundamentales de una poética inscrita en varias tradiciones.

37. Según imdb.com, *El libro de Próspero* (Greenaway, 1991) costó aproximadamente \$ 1 750 301. De acuerdo con esa misma fuente, y siempre bajo la advertencia de “estimated”, *El Topo* (1970) costó \$ 1 000 000; *Santa sangre* costó, en 1989, \$ 787 000. Para los cineastas del Nuevo Cine, esos costos habrían resultado absolutamente inalcanzables e insultantes por aburguesados.



Fando y lis

1972



Santa sangre

1989

Según Núñez Jaime (2015), la sanación es el efecto final de la obra de Jodorowsky, quien propone: “El inconsciente no es tu enemigo, como pensaba Freud, el degenerado polimorfo. Es tu aliado. Pero cuando no lo abres, te castiga con enfermedades para que veas lo que no quieres ver”. En este contexto, el inconsciente, según Freud, es la esfera en la que están acumuladas las pulsiones primitivas de orden sexual, y por ello reprimidas, así como los traumas pasados con sus imágenes o fantasmas, de los cuales el sujeto carece de conocimiento preciso, pero que le causan angustia y sufrimiento. La cura pánica de Jodorowsky propone una respuesta de igual intensidad, utilizando la imagen de *shock* emocional y la confrontación al subconsciente como forma de purificación psíquica. En sus palabras, “cuando ves toda tu suciedad y tus límites e imperfecciones (...) lloras, primero. Luego, poco a poco le das la mano a tu ego, te das cuenta de que has llegado a dónde has llegado por todos tus defectos y, entonces, te encuentras” (entrevistado por Núñez Jaime, 2015).

Santa sangre: psicoanálisis y neobarroco

En *Santa Sangre*, la película de Jodorowsky, confluyen de manera armónica la estética neobarroca y el psicoanálisis. La fórmula es que en un guion de base moderna, con bifurcaciones de tiempo subjetivo, se insertan estilemas del repertorio barroco tales como el sistema de adorno y las duplicaciones de la imagen cristal (circo, teatro, cine, parada y cortejo fúnebre en la metadiégesis). El guion de *Santa sangre* ha sido construido según las fases de la narrativa psicoanalítica, al contar la historia del joven Fénix, quien ha sido afectado por cuatro traumas fundantes que lo llevan a un *shock* catatónico o arrinconamiento en su psiquis, del que no saldrá sino en la edad juvenil: la destrucción del templo, la relación erótica de sus padres, la muerte del elefante y el suicidio de su padre. Como consecuencia del *shock*, pierde sus referencias y es poseído por el fantasma materno, cree que su madre está viva y le ordena matar a sus potenciales amantes, lo que lo convierte en un asesino serial; es decir, su psiquis está dominada por la figura materna, lo que le impide distinguir su dimensión psíquica propia de la de su madre. Al final, Fénix, como su nombre lo sugiere, es liberado por un amor de la niñez que regresa, y logra que su morbosa libido materna sea transferida al nuevo objeto erótico.

En términos estructurales, *Santa sangre* muestra un largo *flashback* de tiempo subjetivo (todo el primero acto); y a lo largo del filme aparece una serie de escenas oníricas que remiten a los eventos fundantes de la psiquis del joven, del tipo abstracto y rico en medios de composición, según la clasificación de Gilles Deleuze (1985/2007). Y en el mundo real (diégesis) hay desfiles y fiestas, acontecimientos ricos en objetos, vestuario y maquillaje. Pero es el mundo circense el que establece la pauta y el que más arte ha exigido a fin de cumplir con la abundancia y colorido de lo que Deleuze (1989) llama el barroco “sistema luz-espejo-punto de vista-decoración” (p. 42) de la estética barroca (y que el neobarroco contemporáneo repone), es decir, un trabajo de diseño, cromatismo y ejecución de objetos, vestuario y maquillaje que cumplen con el principio del exceso decorativo de espacios y cuerpos.

Hay que destacar la composición de la pesadilla (98'10”), los abundantes recursos visuales y sonoros y la escena del clímax, por su expresionismo cinematográfico: no solo el actor y los movimientos de su cuerpo expresan el estado de turbación interior, de confusión y pismo, sino el

mundo y la cámara que se mueven (100'1")³⁸. Según Deleuze (1985/2007), cuando habla de la ensoñación o el soñar despierto cinematográfico, el mundo se mueve cuando ya el cuerpo del actor no puede más expresar su estado; aquí el mundo y la cámara se mueven formando sucesivos planos holandeses. Jodorowsky propone un método iconográfico, digamos, más traumático para la evocación curativa de los espacios infelices dañados, evocación con fines terapéuticos que no descuida lo estético. La sanación en su obra es el equivalente a la cura que en psicoanálisis es la abreacción o descarga emocional, liberando al individuo del afecto ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático. Este proceso evita que este se convierta en patógeno o siga siéndolo" (Laplanche y Pontalis, 1966/2004, p. 1).

La nueva ola argentina (años 60-70)

En los años 60 y a lo largo de los 70, en Argentina, se concreta ese movimiento que John King (1994) llama la nueva ola argentina y su "política de autor", y que los teóricos argentinos conocen mejor como la generación del 60, es decir, los hijos de Torre Nilsson y de Ayala. En dicho movimiento encontramos a un grupo de cineastas que van a trabajar paralelamente y bastante opacados por la gran difusión del cine militante y comprometido conocido como el Nuevo cine de los 60-70 y sus proclamas revolucionarias y antiimperialistas. Estos autores se mueven entre el humanismo crítico y el intimismo, a los que ciertamente no les fueron ajenos los problemas sociales y políticos de sus países, pero filtran esas preocupaciones a través de dramas volcados sobre las vidas privadas y subjetividad de sus personajes. Lautaro Murúa (1926-1995), David José Kohon (1929-2004), Leonardo Favio (1938-2012) y el ya estudiado Manuel Antín (1926), sin abandonar la crítica social y la reflexión intelectual, se inclinaron por historias más subjetivas o de personajes con conflictos personales y a la vez sociales, con conflictos psicológicos y sociológicos.

Lautaro Murúa, con la insólita y conmovedora película *Shunko* (1960), se acerca al personaje del maestro rural, que ya el Indio Fernández había

38. Es difícil decidir qué se mueve o gira en este momento con intención expresiva, si la casa o la cámara (Deleuze, 1985/2007); lo que nos lleva a hablar de indiscernibilidad porque la cámara hace los movimientos giratorios (plano holandés en serie), pero también con razón afirmaríamos que es la casa la que se mueve porque en la banda sonora escuchamos los crujidos de la madera. Los movimientos del actor tampoco ayudan a esclarecerlo, puesto que cámara y cuerpo del actor no están coordinados para mantener los 90°; de hecho, es obvio que el actor se equivoca y rompe el pasodoble que debe mantener con la cámara.

abordado en *Río escondido* y *Maclovía*. Es insólita porque el tema educativo no ha tenido mucho celuloide, y conmovedora por lo conceptual de su enfoque. La trama sigue a un maestro citadino que llega a una comunidad rural de extrema pobreza en Santiago del Estero. Autoritario y arrogante al principio, como todo habitante de la ciudad, poco a poco va a ir evolucionando hasta convertirse en aprendiz, y terminará absorbido y participando activa y entusiastamente de la vida rural y todas las complejidades que ella implica, incluidos los aspectos de las creencias, prácticas, poderes locales y el delicado tema del lenguaje. Al tenor de las presiones que el clima, la enfermedad y la pobreza le imponen, este maestro alegoriza la idea de que la educación es un eficaz instrumento de cambios, que la lectura nos hace avanzar y mejora nuestras vidas, que la solidaridad opera de maravilla en campos específicos. De ahí que el profesor se convierta en parte de la solución de problemas tanto pedagógicos como sociales, dentro y fuera del aula, al tiempo que su disposición a la didascalia lo transforma en un alumno de sus estudiantes y de la comunidad, dispuesto a entender y respetar las costumbres de la gente y a mezclarlas con las suyas. Es vital el hecho de que la película haya incluido como parte del guion el tema del kichwa, a través de diálogos y palabras que el mismo profesor se impone aprender, como *Shunko*, nombre de uno de los niños protagonistas, que significa “corazón” en el kichwa andino del Ecuador. Fernando M. Peña (2012) acertadamente resume la trama de la obra como “un filme político que denuncia la paradoja de un Estado discursivo y demandante pero siempre ausente” (p. 143). Por cierto, es admirable el trabajo de dirección actoral con los niños. Es admirable y excepcional la lección de cine y pedagogía de esta película que debería constar en la lista de nuestras obras maestras.

Con *Alias Gardelito* (1961), un guion basado en la obra de Augusto Roa Bastos, y con la delicada partitura del Waldo de los Ríos, Murúa retoma la tradición del relato de bandoleros, con la historia de un joven pícaro, vago y buscavidas que, al no estar preparado para las grandes ligas –el límite del pícaro es el crimen y la delincuencia organizada– hallará su muerte cuando intente timar precisamente al crimen organizado. Extrañeza de una película cuyo efecto fotográfico y sonoro crea una atmósfera opresiva que retrata la vida de un personaje que creció en los vertederos y que termina en la basura.

En *Prisioneros de una noche* (1959), de David José Kohon, se ensaya el retrato del mundo más popular y ordinario de los subocupados que rozan la picardía en una historia que dura apenas un día y una noche (duración diegética). La película aborda el romance fugaz y contrariado entre una profesora de baile y un desocupado y malandro de barrio, cargador y *croupier* que arregla subastas. Demuestra una sensibilidad distinta, acaso más desdramatizada y contemplativa, aunque con un giro trágico final. Aquí acontece algo parecido

a lo que Antonioni ensaya, casi al mismo tiempo y al otro lado del Atlántico, en *La noche* (1961) o *El eclipse* (1962), en razón de los exteriores y la cámara que sigue a sus personajes vagabundos y sus conversaciones. En medio de las tribulaciones económicas de los dos amantes, *Prisioneros de una noche* es una película alegre, que ríe, va al parque de diversiones, al salón de baile y a los bares; lástima que siempre hubo un perseguidor que trajo consigo una enorme carga de violencia. Se destacan ciertos movimientos de cámara y angulaciones que sugieren búsquedas formales.

Al mismo Kohon le pertenecen tres sugestivos cortos que conforman la obra maestra *Tres veces Ana* (1961), donde María Vaner interpreta a tres personajes distintos, todos llamados Ana. El primero, *La tierra*, narra la historia de amor entre dos jóvenes inexpertos y nada precavidos, que ante un embarazo no deseado enfrentan un aborto clandestino con graves consecuencias para la pareja. Este corto brinda la oportunidad para reflexionar sobre el machismo, la pésima cultura contraceptiva de nuestra población (el condón todavía no entablaba lucha feroz contra el Papa católico). Un generoso guionista otorga una segunda oportunidad a sus personajes. *El aire* exhala un aliento sorprendentemente decadente, explorando vidas al borde del abismo y la nada, y presenta a Ana como un símbolo del liberalismo sexual de los 60, pero no ese liberalismo jovial y desenfadado de la vida joven y ascendente, sino más bien triste, nacido del resentimiento y la frustración. El último cortometraje, *La nube*, es excepcional y afortunado, cine en estado puro. La película relata la historia de un joven, Daniel «el Monito», solitario y ex alcohólico, que ahora trabaja como diagramador en un diario; un día descubre, desde la acera en que toma el autobús cada día, a una mujer que lo mira fijamente desde la ventana de un alto edificio. A partir de esa aparente mirada, el protagonista se construye imaginativamente toda una historia de amor, con sus grandezas y goces. Daniel parece, en este sentido, un personaje salido de un cuento de Chejov, de esos a los que no les pasa nada, o del poema de Baudelaire, *A una transeúnte*³⁹. Mucho de lo que le sucede al personaje ocurre solo en su cabeza (tiempo subjetivo, 88'39" y 91'39"); y el inesperado final de la historia solo viene a confirmar el intimismo o subjetivismo de esta película. Es capital entonces señalar el procedimiento de mostrar el mundo imaginario del personaje, mundo interior dominado por el amor y el deseo; por lo que el espectador debe trabajar para diferenciar qué corresponde a la diégesis real y qué a la bifurcación de tiempo subjetivo o imagen-imaginación en tales escenas, puesto que ya no hay indicadores que lo guíen: en el 84'46" miramos

39. Como el lector recordará, uno de los personajes de *Ciudadano Kane* (Welles, 1941) que le cuenta al periodista la vida de Kane, también narra un breve relato oral de la mujer de vestido amarillo que hace muchos años vio pasar y en la que no ha dejado de pensar un solo día. El amor del instante eterno.

el mundo subjetivo de él sentado en su cama, y hacia la izquierda aparece ella y entra por la puerta, conversan sobre la mirada de ella, que la hacen parecer “como de una prisionera”; luego, él se acerca a ella, la toma de la mano, fingen cruzar una calle, van hacia la izquierda y la cámara sin cortar regresa y lo encuadra recostado en la cama (mundo objetivo), en un verdadero gesto de imposibilidad en que se cruzan, en el mismo plano, mundo imaginario y mundo real⁴⁰. Los movimientos del aparato ahora sí son protagónicos, sobre todo, en la escena de la borrachera de Daniel (97’11”): mundo subjetivo de imágenes-imaginación y cámara desencadenada para expresar lo que está sintiendo e imaginando el personaje, un elaborado homenaje a Murnau y a la cámara ebria (desencadenada) de *El último* (1924).

Leonardo Favio (Fuad Jorge Jury Olivera) es conocido en Ecuador, casi exclusivamente como cantante de baladas, como un miembro predilecto del cancionero popular y melodramático. Su nombre está ligado a canciones como *La rubia del cabaret*, *Simplemente una rosa* o *Fuiste mía un verano*. En el cine, la generación ecuatoriana que fue joven en los años 70 y 80 con seguridad recuerda haber visto en los viejos cines del centro de la ciudad algunos de los filmes musicales que fueron parte del *boom* de la canción argentina (Sandro, Palito Ortega, Leo Dan), como *Fuiste mía un verano* (1969) o *Simplemente una rosa* (1971). Solo muy tarde en el mundo andino se llegará a ligar el nombre de Favio con la nueva ola argentina y con títulos de películas como *El dependiente*, *Juan Moreira* o *Gatica, el Mono*.

Para nosotros, esas dos caras de Favio son inseparables. Por ello, siempre nos ha parecido que su figura ha sido difícilmente asimilada por la crítica argentina que visiblemente prefiere focalizar y destacar al gran cineasta de la nueva ola y deja fuera o señala como un pie de página su carrera como baladista y actor de películas rosa. Proponemos aquí que el cine de Favio debe ser visto y analizado, sin complejos ni evasivas, como el de un artista total, que pudo cómodamente figurar tanto junto a Resnais, Bresson, Rocha o Lynch, como junto a Roberto Carlos, Sandro o Los Ángeles Negros, que a su vez lo conectan con la tradición melodramática de Gardel, Jorge Negrete y Agustín Lara, solo de ese modo se puede formar una idea más precisa de su poética y de su política. Hay un hilo conductor que liga al cantante de baladas con el realizador de *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967), y con el simpatizante peronista (hasta el fin de sus días), realizador de *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1999). Como veremos, hay zonas de contacto o un sistema de vasos comunicantes entre sus poemas, sus cartas, sus canciones, sus roles como actor, sus películas como cantante o director, así como con su muy argentina

40. En el cine moderno, cuando hay un *flashback* que corresponde a un avanza paralelos el tiempo recordado y el tiempo presente, aunque las acciones del tiempo presente estén encubiertas por las acciones del pasado. Lo que hace Kohn es mostrar los dos tiempos en el mismo plano y sin corte.

pasión peronista. Y esa corriente común es su culto por la vida, su juego directo con las pasiones, alegres y tristes, que no descarta a la razón, y llega a las goteras del dolor y el sufrimiento, porque es el mismo hombre el que cantó baladitas en los pueblos, el católico ineludible, el que vivió y murió siendo peronista, el que le cantó a la amistad, el que fue al exilio (1978) tras el advenimiento de la dictadura, el que amaba a ese monstruo multiforme y fabuloso al que llamaba “pueblo”, que despreciaba a las clases del capital, el que fumaba incluso en las películas del corazón. Vitalismo pasional puro. No es casual que en el documental *Fuiste mía un verano* o en la ficción *Simplemente una rosa*, Favio sea Favio (y que haga referencia a una de las películas de Favio), es decir, que hasta en la ficción más convencional estén él y su poética de culto a la vida, así como su visión política, como cuando abandona la fiesta burguesa en la que se hacen negocios.

Como hemos indicado, el ensayista mexicano Carlos Monsiváis ha sido uno de los críticos más incisivos y satíricos respecto a la tradición del melodrama latinoamericano, ya sea en la canción, la telenovela o el cine, destacando sus excesivas y vergonzantes pseudotragedias. Monsiváis (1994a, 2000) propone como tesis explicativa de este *kitsch* pasional la base cultural judeocristiana que atraviesa el continente, sosteniendo que el melodrama actúa como una divulgación laica del cristianismo y sus fundamentos dogmáticos y teológicos. Este enfoque melodramático, según Monsiváis (1994a), ofrece al público popular la posibilidad de experimentar emociones amorosas y catástrofes hogareñas de manera exagerada, con la ventaja de que, al verlas ficcionalizadas, sufren de costado y se aseguran una expiación sin consecuencias tangibles; dicho de otro modo, se trata de una estética del dolor cuyo plan catártico funciona bajo el principio de “tanto dolor ajeno alivia el propio” (p. 114). Es que el modelo dramático novotestamentario de la víctima sacrificial, que sufre hasta lo indecible por culpas ajenas (o propias) y conmueve hasta las lágrimas, para finalmente obtener una victoria moral sobre sus antagonistas malvados (la resurrección), estaría operando como arquetipo narrativo de repetición con variaciones en un subcontinente eminentemente católico, cuya lección es, en palabras de Monsiváis (2000), “el gozo por el espíritu de sacrificio como entendimiento de lo real” (p. 67).

Como se ve, el ensayista mexicano critica el origen moral, anestésico y de resignación ante lo repetitivo del código narrativo melodramático. Sin embargo, podríamos contraargumentar que, si bien el discurso melodramático tiene una raíz moralista y conformista, no es menos cierto que contiene otros aspectos, mostrando una tesitura elástica y multiforme. Junto a la pasión desbordada y el *kitsch* sentimental, el melodrama puede llegar a albergar ideas y elementos políticos. Aquí, la noción de cine intelectual de Gilles Deleuze (1985/2007) puede ser usada a nuestro favor: “Cine cerebral

o intelectual pero no abstracto, ya que es evidente hasta qué punto el sentimiento, el afecto o la pasión son los personajes principales del cerebro-mundo” (p. 277). Esto implica que el cine intelectual, a la manera de Resnais, fue capaz de unir mundo, pensamiento, cuerpo y pasiones. Favio se presenta como el cineasta vitalista de América Latina capaz de hacer cine intelectual entendido, en palabras de Deleuze (2007), como “el todo cerebral reuniendo el pathos y lo orgánico” (p. 277), ya que transita cómodamente desde el sentimiento y la pasión desbordada hasta el pensamiento y la política.

Favio total: la vida y las pasiones

La película *Crónica de un niño solo* (1958) prolonga o hace eco a dos filmes fundamentales acerca de la infancia como el paradigma de la desigualdad, la pobreza y la explotación económica, como *Los olvidados* (1950) de Buñuel, y *El secuestrador* (1950) de Torre Nilsson. A diferencia de la tendencia pornomiserabilista de otros países como Colombia, con *Gamín* (Guerra, 1976), pornomiserabilismo de la victimización y el exhibicionismo que sería oportunamente denunciado en *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1977), Favio plantea su denuncia lejos del lamento y el panfleto, en términos de Gonzalo Aguilar y David Oubiña (2007, p. 64). No apela ni a la violencia ni a la invasión de la privacidad ni tampoco a aquella argucia del realismo sucio que es colocar al niño protagonista en constante peligro, ejerciendo una suerte de chantaje emocional sobre el espectador. De alguna manera, Buñuel, Torre Nilsson y Favio siguen una línea más cercana a Jean Vigo de *Cero en conducta* (1933) y su sistema de sugerencias y atenuación elíptica del dato oscuro y trágico, permitiendo al espectador posibilidades de reflexión.

La película está dividida en dos partes, que exploran dos encierros narrativos: primero el reformatorio, donde el protagonista y el mundo que lo rodea son mostrados en toda su crudeza, nunca exenta de lirismo y búsqueda formal (ángulos de toma sobre todo). En la segunda parte, en la villa miseria, una vez que logra escapar, Piolín deja de ser protagonista para convertirse en el espectador impotente del mundo creado por los adultos, impotencia metaforizada por el expresivo grito que articula durante la violación de su amiguito (58'30"). Las dos secciones son igualmente convulsas, pero el rol del niño como testigo en la segunda parte le permite a él (y a la cámara) mirar pasar los acontecimientos, a tal punto que incluso el tiempo le es generoso para la quietud, para un lapso de felicidad entre la naturaleza y junto al río, testigos indiferentes del mundo humano. Como protagonista o como testigo, el niño pasa

por experiencias que lo acorralan y no le dan salida posible. Así como Foucault, en *Vigilar y castigar* (1979), denunciaba los dispositivos disciplinarios ejercidos en el cuerpo mediante la organización del tiempo, los programas, los ejercicios y los exámenes en toda institución, incluidas la educativa y los centros de reclusión, así también Favio nos muestra un retrato amargo del cuerpo infantil, sometido en todas partes y a todo nivel a las trampas que lo llevan irremediablemente a la pérdida de la inocencia (Aguilar y Oubiña, 2007). Favio debió tomar decisiones estéticas más orgánicas y llamativas en la primera parte de este guion, como el empleo del plano secuencia, el medio picado y medio contrapicado, o el picado y la cámara móvil, para expresar los desequilibrios de fuerza o poder entre la infancia y la autoridad adulta. A destacar en la segunda parte la secuencia contemplativa del río que, paradójicamente, prepara la impiedad y el grito de la violación (46'59'): el grito como metáfora que elide la mostración del horror.

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más (1967), probablemente, sea el filme más elíptico y deleuzianamente moderno de Favio, en el sentido de que avanza y sugiere mucho con pocas acciones. La disminución de las acciones dramáticas y el aumento de la descripción y la mirada (cine de vidente) son evidentes, llegando al punto que la cámara llega a abandonar a sus personajes para mostrarnos el escenario de las acciones. La historia narra un amor inconstante, el de un pícaro y vividor, Aniceto, quien, víctima de un amor a primera vista, lleva a Francisca a vivir con él y su gallo de pelea. Con el tiempo, Aniceto, quien tan rápido se enamora como se desenamora, vuelve a sufrir otro amor a primera vista, esta vez por Lucía. Desafortunadamente, Lucía no le corresponde y lleva a Aniceto a la ruina y muerte. La película es una obra maestra por la economía de medios y por la sagacidad en el uso de recursos cinematográficos. Especial atención merece la singular profundidad de campo de tres términos, lograda con enfoque selectivo (4'42" y 12'20"), así como el empleo de voz en *off* narrativa (diálogos), las duplicaciones cristalinas del teatro, ruedo de gallos y salón de baile dentro del cine, y el uso del plano secuencia y claroscuro. El plano secuencia de cierre es trágico y sublime; lo que mal comienza mal termina.

Los planos iniciales de *El dependiente* (1969) deben verse como parte de los ejercicios del estilo que Favio nunca dejó de cultivar. El ejemplo más notable es el plano secuencia en picado sobre las herramientas (que Tarkovsky ensayó luego con objetos dentro del agua). Aquí presenta una historia de sufrimiento llevada hasta el absurdo y el grito acerca de unas vidas en apariencia mansas, tímidas, solitarias, pero sacudidas

por corrientes internas que solo los cuerpos epiléptico/religiosos del vecindario pueden expresar. Quizá ese gato negro sea un catalizador simbólico de tanto desajuste pasional y psíquico. Es una historia de amor literalmente en las antípodas del amor casi siempre triunfante y celebratorio de sus baladas. Recurre a la bifurcación de tiempo subjetivo con una pesadilla y (otra vez) un grito dentro de ella (58'30"), como expresión de la angustia y el horror⁴¹. Destaca la gran interpretación de Walter Vidarte, quien ya en *Tres veces Ana* realiza un depurado trabajo actoral para dar vida a un personaje aparentemente pequeño, anónimo y al que no le pasaba nada; sin embargo, estaba siendo atravesado por poderosas intensidades internas como el amor, y en esta película, por el odio, el delirio o la angustia. Imperdible el plano secuencia en que la cámara sigue por la calle a Fernández, cuando este va a avisar a la señorita Plasini que Don Vila ha muerto (63'50"); y más aún el brillante plano de secuencia final, de casi dos minutos y medio (77'14"): una lección de cine.

Luego viene una suerte de trilogía de leyendas, relatos de héroes extraordinarios, semidioses que unas veces viven más cercanos a las deidades, otras más cercanos a los seres humanos. Son narraciones sin origen, pero con amplio recorrido en la voz y la canción popular, la radio, la literatura, la televisión y, por supuesto, el cine. *Juan Moreira* (Favio, 1964) conecta con el Glauber Rocha de *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes* (1969), debido al carácter de cine épico y político que supone el bandidaje y el gauchaje. Moreira es igualmente un bandido/héroe cuyo origen es bastante preciso: la pobreza y la injusticia. La película se presenta como auténtico filme de aventuras en las que el héroe (o antihéroe) perseguido se desplaza por diversas geografías y experiencias, amigas o enemigas, de allí las resonancias del wéstern y, más aún, de *Pequeño gran hombre* (1970), de Arthur Penn; aunque Moreira pasará al asesinato por medio del duelo "guapo a guapo" en su deambular por la pampa, porque "el andar engolosina", como dice uno de sus personajes. Los vaivenes de la política nacional van a condicionar el destino de este antihéroe, quien hará desde guardaespaldas hasta asesino a sueldo. Como hemos visto en *El dependiente*, Favio ya compone una breve pesadilla abstracta; ahora la imagen-delirio de Moreira agonizante también es compleja y rica en medios. Un diálogo con la muerte (52'-58'), que dura casi seis minutos y quizá es el delirio fílmico más largo del cine latinoamericano, sustenta la tesis de la tendencia de los realizadores del cine latinoamericano y

41. Nuevamente es Deleuze quien nos aclara el sentido del grito. En *Francis Bacon. Logique de la sensation* dice, entre otras sugerencias, que si se grita es porque estamos atrapados por fuerzas invisibles e insensibles que alteran cualquier espectáculo y que desbordan el dolor; y cuando se grita todo el cuerpo parece escapar por la boca (1984). La traducción es nuestra.

de la nueva ola argentina a oscilar entre las alegorías de lo público y lo privado, entre la plaza y la intimidad. Es destacable el uso de claroscuro simbólico y la música que abre paso al protagonismo de la guitarra.

Entendemos perfectamente por qué Favio siempre ha dicho que *Soñar, soñar* (1976) era su película más personal. Siempre hubo una pulsión hacia la presentación, por vía metadieética o duplicación de imagen cristal, de los lugares y gentes del arte, alto o popular, en sus películas. En *Soñar, soñar* esta pulsión se desata y realiza un homenaje a todas las artes de espectáculo, de ahí que se despliegue como un canto a la amistad (hasta la cárcel), *bildungsfilm* del artista pícaro y su ayudante, y claro, cine sobre el arte. La historia de un artista/vividor de variedades y un héroe sin atributos le sirve a Favio para convocar nuevamente a la leyenda popular, en las figuras del boxeador y del cantante. Se destaca la presencia del boxeador Carlos Monzón y del cantante italiano Jean Franco Pagliaro. Ambos convergen en un filme que no deja de ser alegre, que derrocha humor, incluso en la tragedia, como en la escena final de la cárcel. Nuevamente se emplea el plano secuencia, con o sin profundidad de campo, con ventanas y puertas abiertas al fondo, lo que convierte a Favio, junto con Arturo Ripstein, en un estilista del plano secuencia, con comprensibles diferencias entre ellos. Es antológico ese homenaje al espectáculo popular en el que habría que poner al cine de ese extraordinario plano secuencia (35'27"), "un panorama viviente", para parafrasear al *tableau vivant*, en que se nos muestra un desfile de números y atracciones del divertimento popular. ¿Qué le falta a esta película para ser una obra maestra?

Gatica, el Mono (1993) es una prueba inapelable de las continuidades entre la vida pública y la dimensión privada, como atributo del cine de las periferias, en el que "el asunto privado se confunde con el inmediato-social o político" (Deleuze, 1985/2007, p. 289). La película se convierte en una alegorización de lo biográfico recortado sobre el telón de fondo de lo público. También es una muestra de las argucias del estilo que animaban al director argentino. Favio nos ofrece un fascinante plano secuencia inicial de cerca de dos minutos, cuya belleza está en ese *pas de deux*, entre la puesta en escena (coreografía de figurantes, en este caso) y la cámara, que será el patrón fotográfico de toda la película (plano secuencia con pausas leves de plano/contraplano), desde Argentina hasta México, con resonancias entre Ripstein y Favio.

Gatica se rebela como el proyecto ficcional más ambicioso y de gran presupuesto porque la reconstrucción histórica, en términos de producción, entraña los rubros más caros y laboriosos en todos los aspectos de la dirección de arte. Aunque el claroscuro ahorró mucho en figurantes. Armada con una estructura dramática de conocimiento, formación,

ascenso, gloria, descenso y abismo de héroe, la película se hace eco del ascenso/descenso que Kubrick desarrolló en *Barry Lyndon* (1975). La diferencia está en la doble trama que maneja el filme de Favio: el ascenso/descenso de Gatica sobre el fondo de las peripecias del peronismo y su fundador, el general Juan Domingo Perón y Evita Perón. Hay varias duplicaciones metadieéticas como el cabaret o el teatro de variedades que, de paso, son las que explican el erotismo desenfrenado del boxeador. Sucede que la formación erótica de Gatica la recibe en el cabaret y en el teatro de variedades, y esas mujeres babilónicas, que el futuro boxeador mira allí en su infancia, serán el modelo de sus amantes. Nuevamente asoma el grito –Favio es el cineasta del canto y del grito, los dos polos de la pasión y la vida– pues es la manera en que los personajes expresan sus situaciones límite, de angustia o derrota.

Hay que subrayar otra vez el arsenal de recursos cinematográficos que Favio emplea sin complejos: foto fija, cine casero, sobreimpresión, revistas, textos, ya sea como información sobre el personaje o con función elíptica. *Gatica* es una compleja máquina sonora. La cámara lenta está acompañada por un esmerado trabajo en la banda sonora, por ejemplo, las escenas de combate del 52'45", 58', verdadera obra maestra del montaje visual, sonoro, la cámara lenta y el claroscuro. Y una lograda metonimia de contigüidad, 67'54", en que las escenas del combate del ring son contadas por los locutores de las radios. Una metáfora por sustitución (*quid pro quo*) muy lograda es la quema del retrato de Perón y Eva cuando el filme narra la caída del general (1955), 111'23", Favio profesa su fe al peronismo, esa profunda religión política de los argentinos, que queda perfectamente alegorizada por la escena en que Gatica visita a Evita en su lecho de muerte (60'39"): la cámara la muestra rodeada de un aura, a la manera de los santos del altar cristiano, mientras en la voz en *off* escuchamos un fragmento de uno de sus últimos discursos. Favio, vida y pasión, glorias y derrotas del alma popular.

Los nuevos cines: la revolución y el antiimperialismo (años 60-80)

A lo largo de nuestro texto, varias veces hemos mencionado a la corriente cinematográfica que tanto historiadores como teóricos llaman el Nuevo cine latinoamericano, surgido en los años 60 y 70. En *El carrete mágico*, John King (1994) caracteriza eficazmente a este movimiento como “nuevos cines para un nuevo mundo”, cuyos “cinematografistas, teóricos del *nuevo cine*, fueron claros sobre las diferencias de sus propias prácticas cinematográficas” (p. 102).

La aparición de este grupo de cineastas y sus películas ocurre en un contexto bastante particular, que en realidad afectó a todo el orbe occidental: los años 60 dieron lugar a lo que Lyotard (1987) llama “el fin de los grandes relatos modernos” (racionalismo, marxismo, capitalismo y cristianismo) y su aspiración universalizante, crisis que se sintetiza en la lapidaria frase de Lyotard (1987) de que “la posmodernidad es también el fin del pueblo como rey de las historias” (p. 32). El fin de los grandes relatos habría dado paso a los pequeños relatos; la agotada idea de “pueblo”, en nombre del que habían sido posibles el marxismo y el cristianismo, va a dar paso o se metamorfosea en los movimientos sociales de los 60, tanto en Europa como en Estados Unidos, lo que condujo al surgimiento de nuevas subjetividades y nuevos actores políticos, hasta allí silenciados por los grandes relatos modernos: movimiento indígena, movimiento *queer* y lésbico, feministas, movimientos juveniles, derechos civiles por parte de la comunidad negra norteamericana. Los emblemas de la emergencia, protagonismo y salto a la historia occidental de estos nuevos actores fueron los movimientos juveniles del Mayo 68 francés y el movimiento *hippie* norteamericano.

Pero, ciertamente, América Latina vivió su propio proceso, sus propios años 60 y 70, impregnados por ciertas diferencias con respecto a lo ocurrido en el orbe euronorteamericano. Aunque es verdad que en nuestro continente hubo réplicas o ecos menores de aquellos movimientos surgidos en los otros continentes como el tropicalismo brasileño, el movimiento juvenil mexicano y el movimiento chileno con los Parra, Víctor Jara, Inti-Illimani, Quilapayún y los Jaivas, existe una diferencia fundamental: acá las ideas de “pueblo” y “marxismo” no se agotaron, todo lo contrario, tomaron un nuevo impulso al incorporar a su discurso a los pobres, los obreros, trabajadores, los pobladores de las periferias, el campesinado, el indígena y el intelectual comprometido. En otras palabras, abarca a toda una inmensa población que había sido sometida a la explotación y despojo, o a los efectos de una asimétrica distribución de los bienes materiales, educación y esparcimiento.

La película *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1966-68) fue el gran fresco cinematográfico que ofrece un diagnóstico contundente del estado general de la situación latinoamericana, señalando a las burguesías locales y al imperialismo capitalista como responsables de la pobreza, exclusión y explotación. La propuesta de solución, plasmada en la toma de consciencia, la revolución, el antiimperialismo y el socialismo, refleja la influencia de la Revolución cubana de 1959. Consecuentemente, la película sostiene que para lograr la liberación latinoamericana se debía incluso recurrir al uso de la fuerza y la violencia, “el precio que pagaremos por humanizarnos”, justificadas por la teoría del odio de Franz Fanon (un pueblo sin odio no

puede triunfar), que se concretó en el guevarismo y su proyecto de guerra de guerrillas⁴².

El contexto cinematográfico mundial es igualmente clave para entender el Nuevo cine latinoamericano. Recordemos que los años 60 constituyeron la época del surgimiento de propuestas de revuelta y renovación moderna de la nueva ola francesa (con figuras como Godard, Resnais, Truffaut, Varda, Rohmer), del New American Cinema y del New American Cinema Group, el Nuevo Cine Alemán (Wenders, Fassbinder, Schlöndorff), el Nuevo Cine Inglés (Anderson, Reisz, Richardson), todos lanzando diatribas contra la imagen correcta y formateada de un cine dominante de cuño hollywoodense.

En medio de este auge de cine irreverente, que arriesgaba, experimentaba, probaba y proponía nuevas formas de contar historias, basadas en la crisis de la acción dramática y el incremento de la descripción objetiva y subjetiva (Deleuze, 1994/2007), el cine de América Latina desarrolla su propia modernidad cinematográfica en sus dos grandes frentes: la Nueva ola argentina y el Nuevo cine de los 60 y 70. Este proceso transcurrió en medio de un diálogo con esos impulsos modernizantes, pero aportando sus propios presupuestos teóricos y conceptuales, condicionados por un contexto singular de evidentes matices políticos.

La Revolución cubana (1959) y los nuevos cines

Un hecho geopolítico fundamental ocurrido en América Latina ejercerá profundas repercusiones en los guiones y en las formas de producción cinematográfica: la Revolución cubana de 1959 que, con sus promesas de liberación, socialismo y “hombre nuevo”, planteó la idea de fundar una nueva sociedad, con hombres nuevos, al abrigo del marxismo, consecuentemente la idea de fundar un nuevo cine. Si América Central, con México como potencia, vivió su época de oro, y Argentina vivió su nueva ola, Sudamérica tuvo en el Nuevo cine un movimiento que casi llegó a ser enteramente continental, puesto que países afectados por los mismos problemas sociales, económicos y políticos llegaron a compartir respuestas cinematográficas militantes bastante similares. Países como Argentina, Brasil y Cuba lideran el movimiento, compartiendo respuestas cinematográficas militantes similares, luego estarían Chile y Bolivia.

Cuatro filmes de finales de los 50 e inicios de los 60 anunciaron lo que fue la poética/política del Nuevo cine y sus aspiraciones de un cine

42. Dice Fanon (1961/2011), en *Los condenados de la tierra*: “Expuesta en su desnudez, la decolonización permite adivinar a través de todos sus poros, balas sangrientas, cuchillos sangrientos. Porque si los últimos deben ser los primeros, no puede ser sino tras un afrontamiento decisivo y a muerte de los protagonistas” (p. 3).

comprometido, nacionalista, utopista, liberador, revolucionario y anticolonialista. La cruda *Río 40 grados* (1955), del brasileño Nelson Pereira dos Santos, sobre la vida en las *favelas*, concretamente, sobre los niños que no van a la escuela y trabajan o vagan por las calles; *Río, Zona Norte* (1957), donde Pereira dos Santos se aproxima a la negritud y la música popular (samba) mediante una narración que recurre a varios *flashbacks*; y el argentino Fernando Birri, que produce el documental *Tire dié* (1958-60), una encuesta social sobre la pobreza y los niños que mendigan en las vías del tren en la ciudad Santa Fe, suplicando “tire dié” (deme diez centavos); y también rueda *Los inundados* (1961), obra que, no sin cierto humor, cuenta las vivencias de los sin tierra ni casa urbanos y la demagogia de una clase política que los usa para sus propios intereses (o los de su clase). Con estos nuevos imperativos cinematográficos se dio inicio a un ciclo de películas que durante casi dos décadas (o más) trabajarán alrededor de las ideas de pueblo, militancia, revolución y anticolonialismo, ejes de sus imágenes y sonidos.

En esencia, este cine se caracterizó por alegorizar o representar a los actores de disputas públicas (la lucha de clases marxista), comprometiéndose con la cultura y la política nacionales de cada país y del subcontinente en general (el latinoamericanismo es también clave en sus manifiestos). Se trata de una poética y política que a partir de los 60 “comenzó a tomar conciencia colectiva de su *otredad*, con lo cual ingresaría a la Historia (con mayúscula), porque un filme ya no es más un simple filme, sino antes la huella de un forcejeo espiritual colectivo” (García Borrero, 2004, p. 6). Surge así la modernidad del cine latinoamericano⁴³ que, dadas las particulares condiciones de producción, podría sintetizarse bajo la consiga de filmar “con una idea en la cabeza y una cámara en la mano”, según la consigna del brasileño Glauber Rocha, y poner esos filmes al servicio de la concienciación y toma del poder político de las clases pobres y oprimidas del subcontinente.

Efectivamente, se trata de un ciclo de películas en las que se deben reconocer novedades y logros en los contenidos políticos y en la forma, así como el prolífico diálogo que mantuvieron con el contexto y los otros nuevos cines, especialmente con el neorealismo italiano (la nueva ola argentina dialogó con la *nouvelle vague* francesa). Estas propuestas, como no había sucedido ni volverá a suceder en la historia del cine latinoamericano, se materializaron en teorizaciones, en una tarea reflexiva y no solamente creativa, puesto que varios de sus realizadores fueron teóricos del cine. El director brasileño

43. Ismael Xavier (1993/2000), en el conocido ensayo “Alegorías del subdesarrollo”, afirma que el contexto brasileño de finales de los 60: “Fue un período en el que el debate y la militancia favorecieron la creación de formas y «modos de producción alternativos», lo que permitió la sucesión de experiencias que integraron cine brasileño y modernidad estética, a pesar del panorama de subdesarrollo técnico-económico” (p. 193). Esto es modernización formal, a pesar de las limitaciones económicas.

Glauber Rocha escribió “Estétyka del hambre” (1965), “El *Cinema Novo* y la aventura de la creación” (1968), y varias críticas de películas y ensayos sobre otros directores reunidos en el libro *La revolución es una estétyka. Por un cine tropicalista* (2011); el realizador cubano Julio García Espinoza fue el autor del manifiesto “Por un cine imperfecto” (1969) y muchos otros ensayos recogidos en el libro *Un largo camino hacia la luz* (2002); los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino escribieron el célebre manifiesto *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (1969); igualmente, el boliviano Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau escribieron *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979).

Esos directores y teóricos acuñaron conceptos que han terminado por dar nombre a las versiones nacionales del Nuevo cine en sus textos reflexivos y políticos. Así, hoy nos referimos a esos movimientos nacionales de acuerdo con su país de origen: “cine de la pobreza” o “imperfecto”, según la noción de Julio García Espinoza, para el Nuevo cine cubano; o *cinema-novo* para el nuevo cine brasileño; y “tercer cine”, según la noción de Solanas y Getino para el nuevo cine argentino. Esta diferenciación es comprensible en vista de que más allá, o más acá, del impulso político militante común, los contextos nacionales aportaron a la redefinición y reorientación de las poéticas generacionales, sin olvidar ni descartar que cada director exhibió auténticos rasgos distintivos de una poética o estilo individual.

Con estas películas, el cine latinoamericano, que primero había estado acoderado al *pathos* melodramático —de la ranchera, el tango y el bolero—, y luego se había pasado al *pathos* intimista/político de la nueva ola, entró de lleno en una suerte de *pathos* épico/político, nacionalista y revolucionario. Esto fue respuesta no solo a la invasión cinematográfica de Hollywood, sino a lo que consideraban capital desde su perspectiva: la colonización económica y política de los EE.UU. En este sentido, la plataforma conceptual y formal del neorealismo italiano iba a ser decisiva para las cinematografías periféricas, entre ellas, para el Nuevo cine latinoamericano, pero con algunos detalles que recalcar.

En primer lugar, el hecho de que en nuestras cinematografías, el drama individual representado estuviese íntimamente ligado a dramas colectivos o, mejor aún, que fueran dramatizaciones y personificaciones “alegóricas”. Esto en el sentido de que las acciones en la pantalla referían de alguna manera a la realidad social y económica, y los personajes funcionaban como delegados dramáticos de un grupo humano real con sus problemas de pobreza, explotación y alienación. En segundo lugar, dado que este neorealismo crítico y militante se inclinó por la vida del “pueblo” oprimido por parte del capital, eran necesarios nuevos ambientes y nuevos personajes para el guion y la cámara, los que poco tenían que ver con los dramas de la familia, el hogar o la pareja. De esta manera, entran en escena los suburbios, las viviendas

destartaladas y sus humildes habitantes, los jubilados, los indígenas, los campesinos y mineros, los estudiantes, activistas e intelectuales de izquierda, siempre dramatizados como personajes políticos, cuya vida privada era poco relevante, dado su nulo valor como instrumento de toma de conciencia, cambio social y revolución. Como se ve, es un cine más apegado a los tipos sociales que a las psicologías o intimidades, de tal forma que sujetos sociales que no habían aparecido antes saltaban a los guiones, todos cobijados bajo el concepto de pueblo para la revolución marxista.

Estéticamente y en consonancia con los postulados del neorealismo italiano de posguerra, su ideario fue salir a las calles a registrar la realidad cotidiana inmediata, sin adornos y al amparo de muy bajos presupuestos, rechazando el naturalismo transparente y tecnocrático hollywoodense y toda su maquinaria espectacular y buscando alternativas a sus códigos narrativos tan redundantes en el maniqueo juego del bien y del mal o la trampa del final feliz. Los cineastas del Nuevo cine, como subrayó Sanjinés (2002), defendieron una “narrativa propia que tenía que ver con nuestra mentalidad, que conjugara los ritmos internos de la espiritualidad nacional” (p. 5).

Otro aspecto importante que señalar con respecto al Nuevo cine latinoamericano de los 60 y 70 es la existencia de dos etapas. En un ensayo que revisa esta corriente cinematográfica, Paul A. Schroeder Rodríguez (2011) plantea la existencia de dos fases, aunque no excluyentes. “La primera fue una fase militante cuya estética documentalista predomina en los años 60, cuando muchos cineastas vieron su trabajo como parte integral de un proyecto de liberación política, social y cultural. La segunda fase, neobarroca, predomina en los años 70 y 80” (p. 16), singular por sus recursos visualmente complejos e intelectualmente desafiantes, por la meta-ficción, imagen-tiempo subjetivo, rica paleta de colores, escenarios colmados de objetos, el uso de pinturas y espejos, y su carácter de funcionar semióticamente como alegorías de la sociedad de su tiempo.

Acerca de esto, indiquemos que, efectivamente, cierto espíritu experimental de heterodoxia, búsqueda y hallazgo de nuevos procedimientos formales, estuvo ya presente desde el inicio en los realizadores del Nuevo cine: *La primera fundación de Buenos Aires* (1959), “cronistoria” en fílmico que Birri hace sobre un cuadro del caricaturista Oski, y que algo le debe al Resnais de *Van Gogh* (1948); o *Pampa gringa* (1963), del mismo Birri, verdadero divertimento documental acerca de la migración italiana hacia la Argentina; *Now* (Álvarez, 1965), brillante filme de montaje que combina foto fija y fílmico; *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), con su mezcla de “ficción” y fragmentos documentales; *O patio* (Rocha, 1959), verdadero hito del cine experimental, o incluso *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), del mismo Rocha, con su particular ruptura del realismo en la puesta en escena por vía de la teatralización.

Todas son obras que explican un fuego seminal que fue a parar en tres vertientes: la de narrativa neorrealista/documental; la netamente experimental, cuyo paradigma es *Org* (Birri, 1978); y la neobarroca, con filmes como *Tierra en transe* (Rocha, 1967), o *Sur* (Solanas, 1988). Al Nuevo cine latinoamericano le sucedió lo que al neorrealismo italiano, el de Visconti o Fellini, comenzó con un realismo teñido de naturalismo documental en los 40 y 50, en películas iniciales como *La terra trema* (Visconti, 1948) o *La Strada* (Fellini, 1954), y tomó luego un derrotero formalista y complejo, es decir neobarroco, que continuó en las siguientes décadas. Ejemplar al respecto es el tránsito que Glauber Rocha daría en pocos años, desde su ensayo *Eztetyka del hambre* (1965) hacia *Eztetyka del sueño* (1971), en cuyas líneas reclama cercanías con el neobarroco literario de Borges. Como hemos visto, no solo algunos de los cineastas del Nuevo cine se acercarán hasta las costas de la estética barroca, sino otros nombres que, en conjunto, formarán un minoritario, pero persistente grupo de cineastas neobarrocos, correlatos de Lezama, Borges o Sarduy, y sobre quienes ya hemos hablado en capítulos anteriores.

El tercer cine argentino

Fernando Birri y el Grupo de Cine Liberación, encabezado por Fernando Solanas y Octavio Getino, son los protagonistas más destacados del ala argentina del Nuevo cine. Birri abre esta corriente con el documental *Tire dié* (1958), un crudo retrato de los niños que mendigan en las vías del tren en la ciudad de Santa Fe. En 1959 filma *La primera fundación de Buenos Aires*, un singular experimento de animación documental, que aborda el tema de la llegada española al Río de la Plata, basándose en una pintura de 500 escenas del caricaturista Oski (Oscar Conti). Birri también rueda la ficción *Los inundados* (1961), donde, con cierto humor como hemos anticipado, cuenta la problemática de los sin tierra ni casa, en el ámbito urbano y la demagogia de la clase política local. En 1963 realiza una pequeña joya documental y experimental llamada *Pampa gringa*, en la que narra la historia de sus ancestros italianos y su llegada a tierras del Río de la Plata. En 1985 realiza *Mi hijo el Che. Un retrato de familia con don Ernesto Guevara*, una larga entrevista al padre del llamado guerrillero heroico, fallecido en Bolivia en 1976, que alterna con mucho material de archivo, ya sea en forma de fotografías fijas o videos. Visto en su contexto ideológico (el marxismo), el documental despliega su afán constructivo del héroe, insistiendo en la imagen de Guevara como el guerrillero heroico, padre fundador de la guerra de guerrillas y encarnación del hombre nuevo, que ejemplificaba el Che, tal como lo expresan Solanas y Getino en su manifiesto de 1969. Es decir, y siguiendo al Fanon de *Los condenados de la*

tierra, llevan a la práctica la teoría del odio y la violencia como métodos de descolonización, tesis que ya estaba en *La hora de los hornos*.

En efecto, Fernando Solanas y Octavio Getino son los realizadores del documental militante que con el paso de los años llegaría a convertirse en el emblema del Nuevo cine. Hablar de *La hora de los hornos* (1966-1968) es hablar del Nuevo cine en todo su espesor conceptual. Este documental de archivo y de agitación, deudor del Fanon de la “teoría del odio” (“Un pueblo sin odio no puede triunfar”), recurre al texto visual (a lo Godard), y combina material de archivo fotográfico y cinematográfico; el filme pretende narrar una compacta historia de los avatares económico-políticos de América Latina, sosteniendo la tesis que la burguesía capitalista norteamericana y su contraparte argentina, y por extensión latinoamericana, son las responsables de la pobreza y explotación de las grandes mayorías. De manera propositiva, hace un llamado urgente a la descolonización económica y cultural, incluso por vía de la revolución armada si fuese necesario. Con esta película, el tercer cine se distancia definitiva de “autorismo” a la francesa, al que llamaban “segundo cine”, y más todavía, del “primer cine” norteamericano:

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta en los países dependientes y encuentra en estos a sus obsecuentes continuadores. Pero a diferencia de lo que ocurre en las regiones dominantes, en Argentina la industria cinematográfica es una industria raquítica, como raquíticas son sus posibilidades de desarrollo. Una industria que, como tal, en el marco de una economía dependiente, importa menos que la de la fabricación de escarbadietes. El cine importa aquí, más que como industria generadora de ideología, como transmisor de determinada información, sustentado, entre otras cosas, en formas industriales casi rudimentarias.

La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado “cine de autor”, “cine expresión” o “nuevo cine”... Este segundo cine significa un manifiesto progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no solo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino, realizadas por Del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Kuhn... De esta manera, buena parte del segundo cine, y ello es muy cierto en el caso de Argentina y de las metrópolis, ha quedado reducida a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las élites diletantes (Solanas y Getino, 1969, p. III).

Lejos del cine dominante y su amaneramiento, así como del cine de grúsculos que viven pensándose a sí mismos, Fernando Solanas resultó a la postre el realizador más visible del tercer cine. Destacamos en este espacio dos de sus películas que descuellan. La primera es *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), en la que, al tiempo que toca el delicado tema del exilio argentino durante la dictadura, da un giro formalista para poner en escena a los expatriados, pero en clave de comedia musical, con números tocados, cantados y bailados, lo que de alguna manera significa prolongar la vieja tradición del melodrama musical argentino, pero llevado al plano político. La segunda es *Sur* (1987), asimismo en clave de comedia musical, en la que el giro formalista se radicaliza tanto que ya podríamos hablar de un neobarroco cinematográfico.

***Sur*: tango, política y neobarroco**

Antes que nada, el sesgo político no desaparece en *Sur*, sino que aparece combinado con lo privado. Utopía, melancolía y bandoneón atraviesan e impregnan todo el desarrollo del drama, que narra el retorno de un prisionero político (y de su amigo ya fallecido) que sale de prisión luego del fin de la dictadura (1983). Este retorno significa un reencuentro o, mejor aún, una toma de cuentas con su pasado familiar y político. Mediante *flashbacks*, sobreimpresión y escenas o planos imposibles de pasado/presente/futuro, asistimos a los hechos del pasado que han determinado el presente, entre ellos, la relación con su esposa, quien, durante los cinco años de su ausencia, también ha debido vivir, y lo ha hecho a través de una experiencia amorosa con otro amigo del protagonista; el tiempo es entonces la clase de bóveda del filme, entendido bergsonianamente como la relación entre pasado/presente y futuro. Como todo cine moderno, para mostrar el tiempo del personaje, según la formulación de Gilles Deleuze en su libro *La imagen-tiempo* (1985/2007), recurre a bifurcaciones de tiempo subjetivo (capas de pasado) o imágenes-recuerdo mediante *flashbacks*, y llega a apelar incluso a escenas o planos barrocos imposibles (puntas de presente), en los que confluyen dos tiempos, pasado y presente, en un mismo plano; y más aún, de comunicación de mundos (el de los muertos y los vivos, en este caso).

Otro síntoma neobarroco es la inserción de los espejos en varias escenas que, para ponerla en línea con el arte barroco del XVII, recuerda a *La Venus del espejo* (1647), de Velázquez, o *Narciso* (1597-99), de Caravaggio. Este juego de multiplicaciones que propicia el efecto especular puede ser sincronizado con la noción deleuziana de imagen-cristal duplicante

(1985/2007): “el más pequeño circuito que funcione como límite interior de todos los demás, y que junte la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo (...) la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o su reflejo (...) El caso más conocido es el espejo” (pp. 96,97). Se trata de aquella imagen especular que dentro de la diégesis duplica a sus componentes formando una metadiégesis; el espejo duplica o multiplica la imagen de los personajes creando una metadiégesis dentro de la diégesis: es un efecto neobarroco, y de ahí su relación con las pinturas de Velázquez y Caravaggio. El juego de espejos más memorable es el de las tres Rosis, que se repite en tres ocasiones (71’7”; 71’57”; 98’58”).

Pero hay algo más respecto al juego especular. Para Deleuze (1985/2007), en casos extremos, puede ocurrir una suerte de indiscernibilidad entre el reflejo y lo reflejado: “la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, de lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu, sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza” (p. 99). Aclaremos: en la cabeza de un personaje, como en el caso de don Quijote, se produce una confusión de lo actual y lo virtual, mientras que hay indiscernibilidad cuando el narrador extradiagético juega con los espejos para a su vez jugar con la atención del espectador en uno de estos juegos especulares (56’17”), que además es un recuerdo. El narrador cinematográfico (el encuadre) nos lleva a creer que la actriz que interpreta a Rosi viene del fondo hacia la cámara, pero enseguida caemos en cuenta de que esa imagen era su reflejo en un espejo (metadiégesis), y solo lo sabremos en el momento en que la actriz (ahora en la diégesis) entra en cuadro, pero viniendo de la parte posterior derecha de la cámara. Hemos sido engañados, algo muy típico de los juegos de la apariencia del barroco y su manera de poner en cuestión la realidad de la imagen. Otros ejemplos los hemos visto ya en *Graciela* (1956), de Torre Nilsson; y en *Circe* (1964), de Manuel Antín.

Otra variante de la imagen-cristal deleuziana exhibida en esta película es el número musical dentro del cine, con sus instrumentistas y cantante que desgranar nostálgicos tangos que, por derecho propio, forma una metadiégesis con sus propias leyes dramáticas dentro de la diégesis. Recordemos de paso que el fotógrafo de esta película es Félix Monti, quien va a aparecer nuevamente en otra película neobarroca, *Yo, la peor de todas* (Bemberg, 1990), obra que comentaremos más adelante.

La otra noción clave para entender que tiempos diferentes confluyan en un mismo plano o que un personaje vivo y otro muerto se

encuentren en una escena es la imposibilidad de tiempos o mundos. Para Deleuze (1985/2007), esta noción de tiempo imposible supone que “hay un presente del futuro, un presente del presente y un presente del pasado, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables” (p. 139). Y continúa: “Entonces la narración consistirá en distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean imposibles [*impossibles*], y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado” (p. 139). Entonces, si el personaje adulto aparece en una misma escena o plano jugando con él mismo, pero cuando era niño (imposibilidad de tiempo subjetivo), o si en una misma escena el amigo fallecido años antes le muestra la escena en la que fue capturado y asesinado por las fuerzas de represión, el resultado es una escena en la que el protagonista asiste literalmente al momento en que su amigo fallecido fue capturado y asesinado (19') (imposibilidad del mundo de los vivos con el de los muertos), una confluencia inexplicable desde la perspectiva del realismo clásico. Gilles Deleuze, en su obra *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1989), califica a este efecto como propiamente neobarroco: “Vendrá en Neobarroco, con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de imposibilidades en la misma escena” (p. 108).

La formulación general que Deleuze (1989) emplea para designar la estética barroca es “el sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior” (p. 42). En *Sur*, Fernando Solanas no incorpora esta decoración interior o sistema de adorno, careciendo de todos los aspectos de la dirección de arte que suele estar presente en otras películas neobarrocas, las cuales despliegan una proliferación casi paroxística de abundancia y saturación escenográfica. Esto no implica que la puesta en escena de *Sur* sea fundamentalmente realista; se observan ciertas derivaciones hacia lo teatral en los números musicales y, además, existen escenas en que el recurso de la neblina y los abundantes papeles en el piso alteran el realismo, sugiriendo una atmósfera irreal o que algo extraño ocurre en el “tiempo” o los “mundos” del personaje⁴⁴. El neobarroco de Solanas en *Sur* es estructural debido a la abundancia de duplicaciones metadiegticas, bifurcaciones temporales subjetivas y la imposibilidad de mundos/

44. Neblina, lluvia de papel o lluvia de plumas son algunos de los recursos visuales que varias películas neobarrocas emplean para sugerir que algo anormal o irreal está pasando en escena, en particular con el tiempo y la continuidad de pasado/presente/futuro. Recordemos la neblina de *Deseos* (Corkidi, 1977), de *Santa sangre* (Jodorowsky, 1989) o la lluvia de plumas en *Barroco* (Leduc, 1989), artificios expresivos que rompen el realismo. *Sur* (Solanas, 1988) emplea neblina y papel picado.

tiempos, en consonancia con la línea de Borges, conocido por sus juegos macroestructurales (duplicaciones, bifurcaciones e imposibilidades) que Gamarro (2011) llama “ficción barroca”.

El neobarroco del filme alcanza a la instancia narradora gracias a una proliferación de perspectivas, es decir, a los multinarradores que, ya sea desde la extradiégesis o en la diégesis, acompañan en el relato al gran narrador cinematográfico. El personaje del amigo fallecido se erige como el narrador delegado más activo, relatando todo desde la diégesis, incluso los detalles de su propia muerte a manos de las fuerzas represoras de la dictadura.

La tercera película *El viaje* (1992) es una obra magnífica que ya ha sido ampliamente comentada en otro texto (Torres, 2014), a propósito del cine de viajes de América Latina. En esta ocasión solamente mencionaremos que su macroestructura dramática difiere de las iliadas, como en el caso de *Sur*, y adopta una auténtica odisea, una forma de cine de viajes, ya que la mayor parte del drama ocurre en el camino, y su causalidad no es absoluta ni necesaria. En este sentido, se alinea más con las tramas simples que Aristóteles menciona en su *Poética*, con acumulación episódica en la que el personaje vive nuevas experiencias a lo largo de la ruta, todas unidas por el objeto de búsqueda que espera al final del camino. Como sostiene Vanoye (1996): “una Odisea postula un viaje, un itinerario, una marcha (...) mientras que la historia vertical implica el retorno a un punto, la ida y la vuelta” (p. 37). Tampoco estamos en la forma del viaje del héroe mítico, según la fórmula de Joseph Campbell, dado que postula el regreso triunfal o infausto del viajero. Así pues, la película de viaje comprende experiencias vitales a campo abierto tanto del cuerpo como del espíritu, con transformaciones ineludibles de los personajes. El viaje es normalmente motivado por la pérdida o la búsqueda de algo, ya sea un lugar o un objeto y, una vez que el personaje recupera u obtiene ese objeto o lugar, inicia el regreso y allí se termina la película. En la *road movie* euronorteamericana, el drama siempre es motivado por una fuga o huida de los personajes de alguna institución, como los casos de *Easy Rider* (Hopper, 1969), *Sin techo ni ley* (Varda, 1985) o *Thelma & Louis* (Scott, 1991), en consecuencia, los dramas funcionan con el mecanismo de la persecución, con finales usualmente trágicos, que se cierran con la muerte de los protagonistas. En el caso del cine de viajes latinoamericano, en cambio, no ocurren estas construcciones persecutorias, por lo que en vez de hablar de *road movie* hablamos de “cine de viajes latinoamericano”. En *Sur*, por ejemplo, se narra la historia de un joven viajero en búsqueda de su padre. Partiendo de Ushuaia, ciudad muy al sur de la Patagonia, cruzando por varios países latinoamericanos hasta llegar a México D. F., el drama se configura mediante varios encuentros del personaje con habitantes del camino o del borde de los caminos, culminando con una gran revelación, pero sin posibilidad de retorno.

O cinema-novo brasileño

La corriente del nuevo cine que emergió en Brasil durante las décadas de los 60 y 70 adoptó el nombre de *o cinema-novo*, liderada por destacados cineastas como el ya mencionado Nelson Pereira dos Santos, junto a figuras como Glauber Rocha, Ruy Guerra y Carlos Diegues. Pereira dos Santos (1928-2018) fue el precursor y padre fundador, dejando su huella con dos cintas de elevado valor dramático y político: *Río, 40 grados* (1955) (en la línea de *Los olvidados* y *El secuestrador*) y *Río, zona norte* (1957).

En la primera obra se destaca un relato coral, entrelazado con varias subtramas que avanzan de manera ingeniosa, poblado por muchos personajes y abordando temas como la pobreza de las *favelas*, la niñez aherrojada, los amores contrariados, la delincuencia barrial, la corrupción política, el fútbol. Desde el punto de vista discursivo, sobresalen el uso de la profundidad de campo de dos términos y de la elipsis en la misma escena, permitiendo el paso de una historia a la otra sin corte y con plano secuencia. La segunda película narra los avatares de un cantante popular de *samba* (Grande Otelo, en el rol protagónico), mostrando una deuda clara con Welles a través de bifurcaciones de tiempo subjetivo (varios *flashbacks* de imágenes-recuerdo), profundidad de campo de hasta tres términos, algunos planos secuencia y la agrupación de varios personajes en un mismo encuadre. Además incluye un bello homenaje a las músicas de Brasil, un anuncio de la riqueza rítmica y melódica de las bandas de sonido del *o cinema-novo*.

A esos filmes de indudable modernidad cinematográfica le sucederían obras igualmente trascendentales, como *Vidas secas* (1962), de influencia neorealista, donde el director aborda temas de pobreza, la sequía y explotación en el nordeste, mediante el relato desgarrador sobre una familia absolutamente depauperizada y golpeada por la naturaleza y la clase terrateniente. Con *Qué sabroso era mi francés* (1970), el director retoma un tema de indudable valor cultural, de relevancia no solo para Brasil, sino para el resto del continente: la antropofagia. Vale anotar que, en 1928, Oswald de Andrade había redactado el célebre *Manifiesto antropófago*, donde el poeta adopta, reivindica y propone lo ancestral y la antropofagia como particularidades del mundo cultural americano. La “antropofagia” en el sentido de apropiación de las potencias del otro, como lo destacan algunos de sus versos: “Solo me interesa lo que no es mío”; “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”; “Tupí or not tupí, that is the question”; “Queremos la Revolución Caraíba. Más grande que la Revolución Francesa”; “la edad de oro anunciada por América” (Andrade, 1928).

El guion de corte indigenista concebido por Pereira dos Santos retoma esos motivos y, mediante el recurso de fragmentos de relatos de algunos

cronistas de la conquista brasileña, arma un *collage* que presenta la vivencia antropofágica como un gesto de venganza y apropiación simbólica del otro. Aunque el guion se mantiene bastante sencillo y la puesta en escena no menos sobria, se destaca la inclusión de diálogos en lengua tupinambá, así como el trabajo de la dirección de arte en escenografía y en el maquillaje sobre los cuerpos de los actores, mostrando elaboración tanto en formas como en vivos colores. La película, sin duda, se convierte, en uno de los pocos intentos cinematográficos de retratar de manera realista el mundo indígena americano, ofreciendo una brillante alegoría sobre la antropofagia americana como gesto cultural de encuentro, intercambio y apropiación de los componentes de la cultura euronorteamericana.

Glauber Rocha (1939-1981) fue la gran figura del *o cinema-novo*, siendo reconocido y estudiado allende las fronteras brasileñas. En su cortometraje *O patio* (1959), Rocha establece el carácter general que marcaría la modernidad de su obra: la experimentación, como apuesta por la heterodoxia dramática y dramaturgía, llevándolo a explorar temas y formas más allá del canon realista y a rebasar varias limitaciones del relato clásico. *Barravento* (1962) fue su primer largometraje, una obra en la que la continuidad causal canónica del relato clásico no es tan firme, pero finalmente logra mantenerla para contar un episodio sobre una comunidad de pescadores negros. En este relato, uno de sus hijos que ha ido a la ciudad, regresa transformado por completo, llevando consigo los ‘malos aires’ de ciudad (modernidad). Rocha se inclina claramente hacia los motivos de la cultura nacional y el ideario revolucionario. Su misticismo trágico y mágico, junto con las pinceladas de hechicería que escenifica, lo condicionan y lo llevan a plantear con tono de lamento la inevitable lucha o hibridación cultural entre la incesante modernidad capitalista y las costumbres y usos de la cultura popular negra; entre el conformismo y la subversión, entre la juventud y la vejez, entre el campo y la ciudad. En la obra, los pescadores no solo deben soportar la llegada de las innovaciones tecnológicas, sino que deben continuar sufriendo una atávica explotación por parte del propietario capitalista. Brillantemente fotografiada, la película no desperdicia la oportunidad para mostrar danzas y músicas de la negritud brasileña bajo el tono de cierta teatralidad en la puesta en escena, algo que será la identidad del cine de Rocha.

En *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), la continuidad realista se logra nuevamente con gran tensión, ya que casi todo el tercer acto cambia de protagonistas. La película mantiene el carácter teatral de la puesta en escena para dramatizar la pobreza y explotación del campesinado nordestino, incorporando al *cangaço* o bandido del *sertão*, con su poder de atracción y liderazgo sobre los desposeídos, ganados por la sed de venganza (y el resentimiento). También incorpora la nefasta presencia del *Santo* consejero o

milagrero, dotado del poder pastoral de influir en los desposeídos a través de un discurso entre mesiánico y apocalíptico. Aunque hay caballos y jinetes, no estamos frente a un wéstern, sino ante una expresión única de cine latinoamericano que dramatiza el triángulo perverso conformado por el bandido, el sacerdote y el terrateniente que aplastan a los más débiles, especialmente al campesino pobre. Con esta película, Rocha apunta contra el capital y el cristianismo que, en igual medida, minan y explotan las carencias y creencias de los desposeídos de la tierra. Hacia el final del filme, asoma otro personaje clave de este ciclo nordestino de Rocha: el *jagunço* o cazador de *cangaçeiros*, el matón a sueldo puesto al servicio de los coroneles y sus propiedades. Este personaje, que recuerda lejanamente a varios especímenes semejantes que el wéstern norteamericano hizo célebres, como los interpretados por Clint Eastwood o Lee Van Clif, reaparecerá protagonizando el filme *Antonio das mortes* (Rocha, 1969).

Rocha: entre el cine de la pobreza/violencia y la estética del sueño

Rocha se posiciona entre el cine de la pobreza y la violencia, y la estética del sueño. En “Eztétyka del hambre” (1965/2011), Rocha, al igual que sus pares de Nuevo cine, critica al colonialismo, al exotismo, a la derecha económica y a la política brasileña. Conocidas son sus consignas:

Nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, pese a ser sentida, no es comprendida (...) Así, solamente una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia... una estética de la violencia antes que ser primitiva es revolucionaria. (pp. 31-33)

Sus palabras resuenan como las pronunciadas por Solanas y Getino en el prólogo de *La hora de los hornos* (1966-68). Seis años después, en 1971, Rocha publica “Eztétyka del sueño”. Su película *Terra em transe* (1967) fue objeto de fuertes críticas, incluso desde las izquierdas, ya que Rocha se vuelve muy autocrítico y, sin saberlo, adopta una postura formalista y barroca:

“Arte revolucionario” fue la consigna del Tercer Mundo en los años 60, y continuará siéndolo en esta década. Creo, sin embargo, que el cambio de las condiciones políticas y mentales exige un desarrollo continuo de los conceptos de “arte revolucionario”.

Los manifiestos ideológicos muchas veces se confunden en lo más elemental. El peor enemigo del arte revolucionario es su

mediocridad. Frente a la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias que bajo ninguna hipótesis acepten las propuestas evasivas. Y lo que es más difícil, es necesaria la identificación de lo que es arte revolucionario útil al activismo político, de lo que es arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones, de lo que es arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha.

En el primer caso, como hombre de cine, yo cito la película *La hora de los hornos*, de Fernando Ezequiel Solanas, argentino. Es un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente por activistas políticos en varias partes del mundo.

En el segundo caso entrarían algunas películas del cinema novo brasileño, entre ellas mis propias películas.

Y por último, la obra de Borges (...)

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir.

“Eztétyka del hambre” era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965.

Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La vivencia plena no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El “arte revolucionario” debe tener una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda.

Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es la del sueño. Para mí, es una iluminación espiritual que contribuye a expandir mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza. (Rocha, 1971/2011, pp. 136-140)

Debemos suponer que el arte revolucionario, mágico, iluminador, expansivo y concretado en “las más liberadoras irrealidades [oníricas] de nuestro tiempo” se conecta con la estética neobarroca cultivada por el narrador argentino Borges, si nos atenemos a lo que Deleuze (1989) afirma sobre dicho autor y la “imposibilidad”, noción acuñada por Leibniz en el siglo XVII. Para Deleuze, sin las presiones teológicas de la era barroca, que obligaban al dios de Leibniz a elegir un mundo para hacerlo pasar a la existencia, Borges puede hacer pasar a la existencia ficcional esos mundos imposibles en los que Adán peca y no peca a la vez, donde los opuestos confluyen o se pliegan. Justamente otra de las claves del barroco (aparte de sistema de adorno y de las duplicaciones metadieéticas) son los imposibles mundos/tiempos que se pliegan

en un mismo mundo. Pero, además de los mundos/tiempos que se pliegan, hay otros planos ontológicos que, como sostiene el teórico del neobarroco Carlos Gamerro (2011), también podrían plegarse:

Lo característico del barroco es su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar, mezclar (no en el sentido en que se mezclan los ingredientes de una receta, sino de barajar las cartas de un mazo) los distintos planos de los que la realidad se compone: ficción/realidad, cuadro/modelo, copia/original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, imaginación/recuerdo, sueño/vigilia, locura/cordura, teatro/mundo, obra/autor, arte/vida, signo/referente. (p. 18)

La obra de Borges, como se sabe, ha jugado con todos esos plegados y sus conexiones, a través de lo que Gamerro (2011) llama “portales”. Y Rocha, cuando habla de la estética del sueño de Borges, quizá no muy consciente, está hablando de la “estética neobarroca”, que en su tiempo era impensable, a pesar de que no solo Borges, sino José Lezama y Severo Sarduy estaban ya produciendo y teorizando obras complejas y metafóricas; también ignoraba que Severo Sarduy, en su estudio “El barroco y el neobarroco” (1972/1999), a propósito de la discontinuidad y fragmentación de ciertas películas europeas, sostenía que

en Rocha no se trata simplemente de una variación de secuencias estructuralmente análogas (...) sino la creación de una tensión entre secuencias muy diferentes y distantes que un índice nos obliga a «conectar» de modo que estas pierden su autonomía y no existen más que en la medida en que logra su fusión. (p. 1393)

Esta distancia y esas diferencias que se fusionan es otra forma de referirse a la convergencia o conexión imposible de mundos diferentes en un mismo universo filmico, escena o plano.

Con *Tierra en trance* (1967), Rocha crea una verdadera teoría del desencanto para lo cual inventa un lugar utópico, El Dorado, y sitúa las acciones en Alecrim, una de sus provincias. Las personificaciones alegóricas incluyen a Porfirio Díaz (la oposición conservadora), Paulo (el poeta, intelectual revolucionario, personajes que saltan a la escena de la ficción con el nuevo cine), Sara (profesora y novia), Vieira (el político revolucionario, pero que resultará un reformista), el capitalista Fuentes y la empresa Explint, alegorías del capital transnacional que terminan manejando la economía y la política de Alecrim. La película comienza por el fin y cuenta el final de la aventura revolucionaria de los tres amigos, la disputa entre ellos, cuando Paulo es mortalmente herido y en su

agonía recuerda (tiempo subjetivo), desde el inicio hasta el fin, toda la aventura revolucionaria vivida junto a Sara y Vieira.

En el drama, al menos tres hechos definen el fracaso: la inutilidad de la poesía como arma revolucionaria, el asesinato de un campesino activista (que se atribuye al gobierno revolucionario y sus promesas incumplidas, lo que desata una revuelta popular y el fin de la fe en la reforma) y la acción del verdadero poder: Fuentes y la Explint. El fracaso revolucionario y la impotencia del intelectual son las tesis principales que plantea Rocha. Con razón, la crítica de izquierdas atacó a la película, y más si se piensa en esa secuencia orgiástica en que Paulo, una vez perdida la fe en la palabra poética, se entrega a los ardores de la carne (42'15") con un magistral uso del claroscuro.

En términos de macroestructura, apela a la bifurcación moderna de tiempo subjetivo mediante un largo *flashback*, en el que Paulo rememora la historia de su fracaso político. Pero, además, dentro de esa analepsis hay una variación de la imagen-cristal (duplicación metadieética), del cine dentro del cine, o más exactamente un reportaje destructivo de Díaz (realizado por Paulo en su época de periodista, 64'45") y otro constructivo a favor de Vieira (75'), que recuerdan muy claramente al reportaje con que arranca *Ciudadano Kane*. El plano secuencia está combinado con la profundidad de campo, que apenas se la percibe, porque la cámara en mano se impone totalmente, asociada a un minucioso trabajo en la banda sonora. Tal vez lo más sorprendente de la película es la decisión del director de usar la cámara móvil, lo que le da a cada escena un ritmo casi musical y una insólita vitalidad a cada plano, a pesar de que en la mayoría de ellos hay dos o tres personajes que apenas se mueven.

El uso de la cámara móvil constituye otra de los distintivos del cine moderno de la descripción y del tiempo subjetivo, y que implica tanto al personaje (diégesis) como al narrador (extradiégesis). Pasolini (1972/2005) llama a esto "cine de poesía", esto es, una "lengua de la poesía cinematográfica" formalista, cuyo objetivo es "hacer sentir la cámara"; el resultado es la "subjetiva indirecta libre" (Pasolini, 1972/2005, pp. 235-237), permitiendo hablar en primera persona del autor.⁴⁵ Deleuze (1985/2007), al comentar a Pasolini, plantea: "se llama objetivo a lo que «ve»

45. Para Pasolini (1965-1972/2005), "el cine clásico ha sido y es narrativo, su lengua es la de la prosa" (p. 238); entonces frente a ese cine de prosa se forma la tradición (tanto en París, Roma, Praga y Brasilia) del cine de poesía y la subjetiva indirecta libre, cuyo fin es romper la transparencia y hacer visible la cámara o narrador cinematográfico, por medio de la cámara móvil, el uso de lentes diversos para un mismo objeto, el plano secuencia, el derroche del *zoom*, los contraluces, los *travellings* exasperados y el montaje en falso *raccord*.

la cámara, y subjetivo a lo que ve el personaje”, por tanto hay, en el cine clásico, una clara “identidad del personaje visto que ve, pero también identidad del cineasta-cámara que ve al personaje y lo que el personaje ve” (Deleuze, 1985/2007, p. 199)⁴⁶. En el cine de poesía, se rompe la distinción entre relato indirecto objetivo de la cámara y relato directo subjetivo desde el personaje para alcanzar “la forma especialísima de un «discurso indirecto libre», de una «subjetiva indirecta libre»” (Deleuze, 1985/2007p. 200). Con ello, el relato pierde su estatuto realista, volviéndose pseudorelato o poema, ya que la asignación de mirada queda entredicha y puede ser libremente atribuida a cualquier personaje de la escena, incluso al narrador.

Destacamos la puesta en escena teatralizante por la artificial gesticulación de los cuerpos actorales de varias escenas, especialmente la del arranque, acentuada por la cámara móvil. Así mismo, señalemos a nivel de la dirección de arte el trabajo de ciertos objetos y vestuarios, ricos y abundantes, a pesar de la enorme economía de la puesta en escena. Pocos personajes dan vida a un drama que alegoriza a toda una nación y a un continente envuelto en tan complejas tensiones económicas y políticas.

Antonio, el *jagunço* cazador de *cangaços*, protagoniza *Antonio das Mortes*, también conocida como *El dragón de la maldad contra el Santo Guerrero* (1969). Durante la trama, experimenta una transformación, al dejar su estado de servidumbre para ponerse al lado de la justicia divina y popular. En la diégesis, hay tres bandos enfrentados a muerte; en el primero están el coronel (gran propietario), su amante, el doctor (sirviente ilustrado del coronel) y Antonio, contratado para que ejerza su oficio de *jagunço*; en el segundo están el cura y el profesor, que terminan oponiéndose al poder terrateniente; y en el tercer bando están los beatos (el pueblo pobre) que va tras las promesas redentoras de un *cangaço* (bandido) y Doña Santa, quienes comandan al grupo de alzados contra el poder terrateniente. Durante el filme, el coronel contrata a otro *jagunço*, para liquidar a las fuerzas subversivas, y así lo hace. Esta matanza es la que determina que Antonio y el profesor decidan hacer justicia contra el terrateniente en nombre de los intereses terrenales y divinos. En esa transformación del personaje y toma de partido a favor del pueblo está resumida la posición política y la lección que quiere transmitir Rocha.

46. Deleuze (1985/2007) parece asumir una identidad entre *cámara* y *autor* (cineasta-cámara), algo que la narratología posterior va a considerar un error, ya que no sería el autor-cineasta quien está en esa instancia enunciativa, sino el narrador cinematográfico que ha creado el cineasta, así como ha creado a todos los demás personajes de la ficción. Para un minucioso trabajo de distinción de los componentes de la instancia enunciativa, véase: André Gaudreault y Francis Jost (1990/2001). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.

Varios estilemas neobarrocos se manifiestan en este trabajo de Rocha. El primero es la discontinuidad narrativa, resuelta sin bifurcaciones de tiempo subjetivo, sino con la duplicación o pliegue ficción/realidad, en forma de aparición de un escenario diferente al de la diégesis ficcional (el *sertão*), esto es, las calles de una ciudad. En el inicio del filme, la cámara enfoca a Antonio y al doctor que observan un desfile estudiantil en una ciudad; luego de un corte, los vemos ya en su escenario ficticio. Esto crea una continuidad insólita entre diégesis (la realidad) y metadiégesis (la ficción). Igual sucede al final, cuando Antonio vencedor sale hacia el espacio real/diegético (documental). En la obra aparecen variaciones de la duplicación metadieética, como la procesión religiosa y el teatro dentro del cine (segunda diégesis dentro de la diégesis principal), en el marco de una puesta en escena que alterna realismo con exageraciones actorales, muy propia de Rocha.

Otro elemento de la modernidad cinematográfica presente en esta película, a la que se añaden elementos neobarrocos, es el plano secuencia, que esta vez no opera con su contraparte neobarroca, la profundidad de campo, como en *Ciudadano Kane* (Welles, 1941). Recordemos que Deleuze (1985/2007) establece relaciones entre la profundidad de campo welliesiana y los pintores del siglo XVII, como Velázquez.

Al ser la primera película a color de Rocha, la paleta cromática es muy amplia, en virtud del variado escenario, al igual que el vestuario y las casas que han sido concebidas con vivos colores. La dirección de arte se ajusta al sistema de adorno neobarroco, con un vestuario muy elaborado, en particular el de la comparsa que alegoriza al pueblo. Otro elemento neobarroco es la teatralización, en línea con el principio de *theatrum mundi* de la puesta en escena teatral, donde los actores y extras se mueven de manera no realista. El mejor ejemplo es el duelo en que Antonio hiera mortalmente al *cangaçeiro*: la lucha y sus movimientos son pura gestualidad teatral.

En *El león de siete cabezas* (1970), Rocha abandona las bifurcaciones del tiempo subjetivo de *Tierra en trance* y se acerca a la imposibilidad fragmentaria o “tensión entre secuencias diferentes y distantes” (Sarduy, 1972/1999, p. 1393), donde un índice, ya sea temático o dramático, conecta el conjunto, por lo que estamos en la imposibilidad de mundos/tiempos que convergen en un mismo universo filmico. La película lleva las preocupaciones políticas y estéticas de Rocha al mundo africano, con el tema del colonialismo y resistencia. El enfrentamiento entre la multiplicidad aborigen y los personajes alegóricos del colonialismo europeo, le facultó criticar ácidamente el complejo de inferioridad

nacional aborigen y la política africana manejada por el poder colonial extranjero (religioso, económico, cultural y político) y sus cómplices nacionales. La capacidad del autor para movilizar masas de figurantes con muy pocos actores protagónicos, incluido el francés Jean-Pierre Léaud, es destacable. Las personificaciones alegóricas más destacadas son: un predicador, un mercenario, un gobernador, una beldad blanca, un líder africano y un guerrillero latinoamericano, una clara alusión al Che Guevara.

En términos de la expresión, se destaca la discontinuidad de los fragmentos/escenas, todos capturados por medio del plano secuencia y una cámara móvil. Añadamos dos últimos aspectos sobre *El león de siete cabezas*: el minucioso y especial trabajo en la banda sonora colabora sinérgicamente con los elementos del cine poesía para sostener la acción dramática. La puesta en escena teatral, con sus exageraciones gestuales y agrupaciones de cuerpos actorales, aleja a esta película del realismo ficcional, del “ideal de lo verdadero que constituye su verdad” (Deleuze, 1985/2007, p. 200).

Cabezas cortadas (1970) es cine de dictadores⁴⁷, donde Rocha retoma la imposibilidad de mundos y se arriesga a poner en escena la vida rocambolesca del mítico dictador del país de El Dorado, Emanuel Díaz. Aunque la película es discontinua y fragmentada, los “fragmentos” logran unirse a un índice más fuerte, el personaje principal que aparece en todos los planos secuencia. Es de subrayar el plano secuencia de apertura de casi 12’ de duración; también la escena en que un Cristo milagrero deviene un Cristo asesino. Resulta llamativo también que, a pesar del enfoque formalista y experimental del filme, haya tenido la colaboración del actor español Paco Rabal.

En *La edad de la tierra* (1980), la imposibilidad abarca mundos y tiempos dispares que convergen en un solo mundo y tiempo presente. Este filme de 148’30” fusiona secuencias diferentes (documental, ficción, teatro filmado) y distantes temporalmente, situando a los actores en manifestaciones masivas de la cultura brasileña como el carnaval y una procesión religiosa. Conceptualmente, el film traza un fresco elíptico desde el habitante precolombino hasta nuestros días, elaborando un discurso acerca de la cultura y la política brasileñas, latinoamericanas y del

47. Película de dictador es una paráfrasis de novela de dictador, que abarca toda esa tradición literaria latinoamericana de novelas que llevaron a la ficción a dictadores de diverso matiz, y que incluye a *Amalia* (1851), de José Mármol; *La sombra del caudillo* (1926), de Martín Luis Guzmán; *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; y llega hasta *La fiesta del chivo* (2000), de Vargas Llosa. El cine latinoamericano no ha sido tan prolífico en este orden, como la literatura.

Tercer Mundo. El sorprendente e insólito monólogo final funciona como un manifiesto teológico/político, acerca del Cristo venidero, vencedor de la muerte y fundador de la hermandad humana⁴⁸. Además critica la cultura exasperada y agónica de la vieja Europa y el viejo cristianismo, tanto católico como protestante; y efectúa su voto por el pueblo pobre del Tercer Mundo, apostando por el pueblo pobre, guiado por la luz de su propia política y antropología, multirreligiosa y multirracial. Nuevamente destaca la habilidad de Rocha para escoger la música de su película, aprovechando los coros, las percusiones y los ritmos frenéticos de Brasil.

Otros destacados del *o cinema-novo* son Ruy Guerra (1931), Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) y Carlos Diegues (1940). Guerra, con *Os cafajestes* (*Los inescrupulosos*, 1962), ofrece un auténtico cine moderno de vagabundeo que lleva a pensar en *Los inútiles* (Fellini, 1954), con dos bandidos bastante inútiles que intentan vivir de las mujeres a las que retratan desnudas. En *Os fuzis* (*Los fusiles*, 1964) realiza un repaso de corte clásico/continuo, acerca de la brutalidad militar, sus abusos y excesos, cometidos por un destacamento de soldados en un pequeño pueblo, todo sin ocultar su crítica al autoritarismo de las botas y los fusiles. *Eréndira* (1983), basada en el cuento de Gabriel García Márquez, destaca por su producción e hiperbólico relato (realismo maravilloso americano). *Ópera do Malandro* (1985), un refrescante musical basado en el disco de Chico Buarque, marca el regreso del cine brasileño a la corriente de cine de bandidos, retomando una tradición iniciada con *O cangaço* (Lima Barreto, 1954), continuada por el mismo Glauber con sus *cangaços* y *jagunços*, y llevada al paroxismo por Rogerio Sganzerla con *O bandido da luz vermelha* (1968)⁴⁹.

El personaje del bandido ya había recorrido un extenso camino en la literatura latinoamericana, probablemente con su origen en *El Zarco* (Altamirano, 1901). En Brasil, la vida criminal de los *cangaçeiros* había sido un terreno fértil para el imaginario popular de la cultura nordestina, en particular para la literatura de cordel y la música popular, donde se forjó la leyenda del malandro campesino, para luego hacerse un lugar en la gran literatura de los años 30 (Graciliano Ramos, Rachel Queiroz y José Lins do Rego) (López, 1999).

48. No tan insólito si se piensa que por esos años hacía su aparición la teología de la liberación, ese fallido intento de maridaje entre marxismo y cristianismo. Rocha retoma la idea y proclama la posibilidad de un Cristo latinoamericano, tercermundista y, por tanto, pobre. La otra resonancia es *El evangelio según San Mateo* (Pasolini, 1964).

49. Sganzerla, junto con Julio Bressane y Andrea Tonacci, pertenece a un grupo de realizadores que ha pasado a la historia como el Cine marginal brasileño porque sus películas se filmaron con bajos presupuestos, con cierta incorrección de la imagen, y especialmente por el uso intencionado de la violencia extrema; en este sentido, podrían ser considerados como los precursores del realismo sucio de los años 80 y 90.

Ruy Guerra, a diferencia de *Los inescrupulosos*, realiza un giro al llevar al bandido a la ciudad, convirtiéndolo en un malandro que canta y baila; construyendo un personaje bastante amansado, alejado del asesinato y el tráfico, pero que vive a expensas de las mujeres. Subrayemos el juego de espejos para crear profundidad de campo y burlar al espectador, así como el juego de dobles y múltiples del personaje central, junto con la sobria dirección de arte para los números de baile. Guerra también cuida la profundidad de campo de dos o tres escenas en fondo, la iluminación en claroscuro emplea elipsis muy elaboradas (sutura/continuidad). Es memorable el plano secuencia y la escena inicial del cine dentro del cine. El filme ofrece una crítica política, ambientada en 1941, año en que el gobierno brasileño toma partido por el nazismo alemán.

Joaquim Pedro de Andrade posee otra obra maestra, *O padre e a moça* (*El cura y la muchacha*, 1965), un filme bastante bien fotografiado que aborda el provocador tema de la imposible pasión entre un cura rural y una muchacha. Aunque la aventura amorosa solo se consume al final, es duramente castigada por el sistema del juicio moral cristiano, encarnado en las mujeres mayores del pueblo. El deseo esta vez pierde su batalla, cediendo ante el ideal ascético. Lo clave es que Andrade se sumerge en ese tipo de política que Nietzsche (1888/2004) describe en *Ecce homo*: la batalla espiritual contra las falacias del sistema moral del juicio cristiano en Occidente. Con el cortometraje *O poeta do Castelo* (1965), Andrade hace un emotivo homenaje y retrato documental al poeta brasileño Manuel Bandeira. En 1978, dirige otra pieza clave para entender el barroco latinoamericano, *Aleijadinho*, el sobrenombre del escultor Antonio Francisco Lisboa (1730-1814). Este documental de 25' muestra la excepcional obra escultórica de corte religioso de Aleijadinho, al tiempo que cuenta la desafortunada vida del artista americano que afectado por la lepra y el barroco.

En este orden de cine y artistas, el nombre de Joaquim Pedro de Andrade se encuentra vinculado al de otros dos célebres brasileños: Oswald de Andrade y Mario de Andrade. Mario fue autor del influyente relato modernista/vanguardista *Macunaíma* (1928), que Joaquim Pedro adaptó en 1969. Para entender esta película, es necesario apelar a mínimas referencias sobre la vanguardia brasileña de los años 20 y al movimiento de renovación que propusieron músicos, pintores y escritores, entre ellos, los De Andrade. Este movimiento se centró en la idea de "antropofagia", que hemos comentado anteriormente, a propósito de *Qué sabroso era mi francés*, representando un gesto de hibridación y mezcla cultural o de devorar lo extranjero desde una posición nativista/indigenista, con fuertes críticas al relato del indigenismo, al arte académico y a la moral católica.

La novela *Mucunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1924) también contribuyó y expresó este movimiento de renovación y nacionalismo cultural. La Semana de Arte Moderno, celebrada entre el 13 y el 17 de febrero de 1922, fue

el evento fundante que también unió a este movimiento dando lugar a la idea estética de *o Novo*. En la película *Mucanaíma* (1969), lo primero que destaca es su tono paródico, burlesco y erótico, así como el personaje protagonista con tintes de pícaro y malandro, un buscavidas en situaciones cómicas, caracterizado por María Alzira Brum (2012) como el “típico vividor y figura popular”, perezoso, con ciertos excesos y con “una inocencia próxima a la falta de carácter” (López, 1999, p. 306).

Macunaíma viene al mundo en una tribu indígena, pero es negro; no habla hasta los seis años, se caracteriza por su apetito sexual voraz, se orina en la cama, no le gusta trabajar y, para colmo, se convierte en un príncipe blanco y rubio; todos estos rasgos estéticos del realismo maravilloso. Un día decide irse a la ciudad junto con sus dos hermanos en busca de un amuleto de la buena suerte. Allí conocen los avatares de la vida urbana y contemporánea; al final regresan al monte, al cerro de sus ancestros. En esa vuelta está la tesis del filme: la identidad brasileña atraviesa varios estados entre los polos del campo y la ciudad. Si la novela presenta metamorfosis mágicas que la narrativa del realismo maravilloso americano hará suyas, la película también exhibe esas metamorfosis a la manera del mago Méliès. Cabe destacar la paleta de colores, vivos, chillones y chocantes, que confiere a la película una apariencia muy particular y que se articula con la colorida y paradójica elegancia de la cultura negra brasileña.

En el ámbito del cine latinoamericano, tres películas se han dedicado a retratar la vida de poetas: *O homem do Pau-Brasil* (*El hombre del Palo-Brasil*, 1982), de Joaquim Pedro de Andrade; *Cartas del parque* (1988), de Tomás Gutiérrez Alea, así como *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela. Por ahora, vamos a hablar de la primera de ellas, que constituye otra vuelta de Joaquim Pedro de Andrade al movimiento modernista/vanguardista de los años 20. Indiquemos que dos largos poemas de Oswald de Andrade, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) y *Manifesto Antropófago* (1928) expresan las líneas maestras de la propuesta de renovación antropofágica. Estos versos sirvieron de base para el argumento y diálogos del filme, que se desarrolla con gritos emocionados, y una estructura no-narrativa, más algunos eventos historiográficos, que fueron llevados a la macroestructura discontinua de escenas libres entre sí. En esta no-narratividad poética y experimental se dramatizan las aventuras del grupo de intelectuales del movimiento antropofágico y la poseía Pau-Brasil, encabezados por el rebelde periodista Oswald de Andrade, al que se suma el poeta francés Blaise Cendrars (1887-1961).

La trama lleva a los personajes desde los salones de arte hasta los viajes por Europa, de los roces con la alta burguesía a las aventuras de la militancia izquierdista, del carnaval ciudadano al campo y al monte. Para interpretar a Oswald, el cineasta decidió que un actor y una actriz den vida a dos

dimensiones del poeta. Las secuencias se presentan como puestas en escena teatrales que personifican y narran las proclamas antropofágicas. Dado que uno de los blancos de la crítica antropofágica es el sistema del juicio moral, el filme hace gala de un abierto pero delicado erotismo, con varios desnudos y escenas amorosas, incluyendo un *ménage à trois*. La secuencia final es irreverente, mostrando al poeta antropófago regresando a su tan reclamado monte primitivo y salvaje, habitado únicamente por mujeres, burlándose de un Cristo que levita y, finalmente, siendo “devorado” simbólicamente por las Amazonas⁵⁰.

El cine imperfecto cubano

El título del ensayo de Julio García Espinoza, “Por un cine imperfecto”, ha dejado una marca significativa en la historia del cine cubano, especialmente en el contexto del Nuevo cine de los 60 y 70. Escrito en 1969, el mismo año en que Solanas y Getino redactaron “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo” (1965), y cuatro años después de que Rocha escribiera “Eztétyka del hambre”, el ensayo expone ideas afines con respecto a la necesidad de un cine comprometido e imperfecto:

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario (...) La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística (...) El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad, sino como realización de tipo personal. He aquí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo (...) La lección esencial del arte popular es que es realizado como una actividad dentro de la vida (...) Por eso para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre (...) Una nueva poética para el cine será, ante todo, una poética «interesada», un arte «interesado», un cine consciente y resueltamente «interesado», es decir, un cine imperfecto. Un arte «desinteresado», como plena actividad estética, ya solo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga arte (...) La divisa de este cine imperfecto —que no hay que inventar porque ya ha surgido— es: «No

50. Una historia del cine experimental latinoamericano debe incluir a esta película de 1981, y a *Puntos suspensivos* (Cozarinski, 1970), a las obras de Corkidi, *Ángeles y querubines* (1971) y *Pafnucio Santo* (1977), y a *Org* (Birri, 1979).

nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos», como diría Glauber Rocha (...) El cine imperfecto crea un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de estos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que puede cambiar y que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos de que lo puede cambiar y revolucionariamente (...) El cine imperfecto entendemos que exige mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados (...) El cine imperfecto es una respuesta. Pero también una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo (...) El cine imperfecto puede ser también divertido (...) El cine imperfecto no es exhibicionista (...) Por otra parte, el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica (...) Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica (...) El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal (...) El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. (García Espinoza, 1969/2009, pp. 9-22)

La gestación del Nuevo cine en América Latina halla sus raíces en el seno de la Revolución cubana y su proclamada tesis del “internacionalismo proletario”. Dicho país vio nacer a sus propios realizadores quienes básicamente vieron en el cine un instrumento “revolucionario”, insuflado por las ideas de pueblo y no de individuo (y peor de neuróticos), de negación de la calidad y de la técnica, de no a la crítica y al exhibicionismo. Algunos puntos ilustran la vocación inexorablemente izquierdista del nuevo cine cubano.

A inicios de los 50, figuras como Julio García Espinoza, Tomás Gutiérrez Alea, Gabriel García Márquez y Fernando Birri se encontraban en Roma, estudiando cine en el Centro Sperimentale Di Cinematografia, lo que explica el cuño neorrealista de las películas que realizarán. El triunfo de la revolución de 1959, alumbró el Departamento de Cinematografía adscrito a la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. En los meses siguientes, se funda el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), bajo la dirección de Alfredo Guevara. Maestros como Cesare Zavattini, Joris Ivens y Chris Marker arribaron a Cuba para compartir sus conocimientos, impregnando los primeros años de producción cinematográfica, los filmes, cortos y largometrajes, ficción y documental, con lo que Joel del Río (2012c) llama “matices inherentes a la agitación y propaganda” (García Espinoza, 1969/2009, p. 222).

Julio García Espinoza (1926-2016), forjador de esta nueva corriente, inició su travesía con el medimetraje naturalista *El méjano* (1955), una suerte de docudrama que evoca las tonalidades de *Louisiana Story* (Flaherty, 1948), pero

pronto deriva hacia *Redes* (Zinnemann y Gómez Muriel, 1936) o *La terra trema* (Visconti, 1948), por la toma de consciencia de su situación de explotados por un intermediario de una comunidad que vive de extraer del fondo de las aguas de una ciénaga los troncos de carbón vegetal, que luego se transforma en carbón combustible. En el clímax, un carbonero estruja la mala paga que le ha entregado el negociante y piensa en montar su propio negocio.

Antes de ponerse muy serio, García Espinoza filmó una divertida comedia musical, *Cuba baila* (1961), protagonizada por el cuerpo musical y danzante, un distendido meneo tropical sobre la vida que late en la cultura popular, un alegato contra el arribismo de la clase media. A destacar: ciertos movimientos de cámara en armonía con los desplazamientos de los actores, lo que ya habla de inquietudes formales.

Luego se pone serio, militante y neorrealista, aunque también son más claros los hallazgos formales en *El joven rebelde* (1961), con guion de Cesare Zavattini y música de Leo Brower. Es en última instancia un intento de explicar y argumentar las razones del movimiento guerrillero de Castro y Guevara, a través de la mirada de un joven recluta que quiere hacerse guerrillero. Neorrealismo de la descripción, con algunos tiempos muertos y de la mirada subjetiva, con planos secuencia con o sin profundidad de campo. En este neorrealismo también hay recepción de la estilística moderna de Welles, por la forma en que encuadra en un mismo plano a cuatro o cinco personajes, por el uso de luces y sombras y por la calidad de fotografía e iluminación para las escenas nocturnas, especialmente en la primera parte. En todas las secuencias de la montaña hasta el final, la calidad del discurso cinematográfico desciende ostensiblemente en aras del discurso ideológico.

La gran producción *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), con música de Leo Brower, en formato panavisión y admirablemente fotografiado por Jorge Haydu, emerge como una comedia de aventuras, a la que no se le puede tachar de imperfecta y menos de pobre; su música y ciertas escenas parodian al wéstern. Esta travesía cómica trama la historia de un bandido jovial y su compadre, quienes, a pesar de su convicción y valentía, pasan por innumerables oficios y trabajos sin éxito, siendo perpetuamente derrotados o explotados por el poder alegorizado en varios personajes encarnados por un mismo actor. Eventualmente, optan volverse bandoleros, o mejor, dadas las circunstancias del momento histórico cubano, guerrilleros.

Este film, rico en *gags* y astutas parodias del wéstern, no duda en recurrir al *deus ex machina*, para algunos momentos cómicos, desafiando el principio de verosimilitud realista. La narrativa, impulsada por el cambio del orden del relato narrado por el narrador, presenta notables episodios, destacándose la secuencia del ingenio azucarero, notable por su montaje de alta calidad.

Indudablemente, la figura protagónica del nuevo cine cubano es Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), cuyo compromiso revolucionario se arraiga desde los inicios del movimiento. Su cortometraje/docudrama, *Esta tierra nuestra* (1959), marca el inicio de su dedicación a explorar y reflexionar acerca de los más diversos temas en torno al proceso cubano. La obra es un ensayo sobre las razones sociales y económicas del triunfo de 1959. En la pieza se anticipa su refinado sentido del ritmo narrativo, del encuadre y del montaje, así como del sonido y la música, todo ello revelando el optimismo militante del joven cineasta.

A lo largo de su trayectoria, Gutiérrez Alea, como será evidente en filmes como *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995), evoluciona hacia un espíritu crítico sin abandonar su optimismo inicial. En *Santa Clara*, tercer cortometraje de *Historias de la revolución* (1960), con un elevado presupuesto y una gran producción —alta inversión en propaganda revolucionaria, que flagrantemente contraría los postulados del cine pobre— reconstruye la batalla urbana de Santa Clara, en la que los rebeldes ganan al ejército regular mediante el asalto a un tren blindado. Auténtico cine bélico, no le debe nada al género porque cumple estrictamente con las reglas de relato clásico y la visibilidad del combate entre bandos, una gran batalla final y el triunfo de héroe.

Titón con *Las doce sillas* (1962) y García Espinoza con *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967) construyen excelentes muestras del humor, que también animaba a los cineastas cubanos. La película de Titón posee un humor fino y elaborado al abordar la búsqueda de un objeto deseado, pero inexistente, o *Mcguffin*⁵¹. El guion cumple a cabalidad con el recorrido del héroe clásico⁵²: un burgués arruinado que busca un objeto (los diamantes escondidos en una silla), un ayudante (un pícaro) y un oponente (un cura). En ese recorrido, el relato incluye ciertos estilemas modernos como las bifurcaciones de la continuidad, un *flashback* de tiempo subjetivo, miradas a la cámara, ruptura de la cuarta pared, profundidad de campo, cámara móvil e imagen acelerada. Incluso hay un uso cómico del principio de *deus ex machina*. No cabe duda, es a la vez una crítica más o menos satírica a la burguesía cubana, una celebración de la picardía popular cubana, al tiempo que encarna el didactismo revolucionario. Pero la

51. Eduardo Russo (1998) traza la distinción entre dos objetos dramáticos: el *wiennie*, material, palpable y de existencia real, “que provoca la codicia o la búsqueda apremiante de uno o más personajes”; y el *mcguffin*, objeto dramático que desencadena acciones, persecuciones y hasta muertes, pero no se lo ve porque siempre lo rodea un aire de secreto y “se acerca más a una idea, una abstracción o un inapresable objeto de deseo” (p. 154).

52. Nos referimos al esquema dramático llamado por Joseph Campbell (1949/1996) el “itinerario heroico arquetípico”. Fue reelaborado por Vanoye (1996) de este modo: “llamada a la aventura, primeras pruebas, confrontación con el guardián, pruebas, prueba suprema, recompensa, abandono de los instrumentos de poder y regreso” (p. 38).

película ha ido más allá, porque se trata de una parábola ejemplarizante, que debería emparentarse con la frase final de *El halcón maltés* (Huston, 1941): los diamantes no eran tales porque para nuestros personajes estaban hechos del “material con el que se fabrican los sueños”.

El afán didáctico y ético de Titón se tiñe de crítica política que se ensaña contra los vicios y distorsiones de la vida pública cubana durante el proceso revolucionario. Como muestra está *La muerte de un burócrata* (1966), una comedia negra con música de Leo Brower, dedicada de manera significativa a Buñuel, Laurel y Hardy, Bergman, Lloyd, Kurosawa, Welles, Tabío, Kazán, Keaton, Vigo y Marilyn Monroe. Otro blanco de su ácida crítica es ese horrendo monstruo de mil cabezas, la burocracia y, más aún, la burocracia revolucionaria, presentando un elenco acertadamente seleccionado que encarna la sátira del protagonista: el *casting* para el rol protagónico, un actor con rostro impávido y mortecino como centro de los *gags*. Dentro de la linealidad del guion, se destacan elementos como la bifurcación de tiempo subjetivo y el recuerdo de las hazañas del difunto (4'30”), muy en la línea del cine dentro del cine de *Ciudadano Kane* (Welles, 1941) y a dos sueños muy elaborados, de tipo abstracto (36'36”; 60”), conforme la tipología de Deleuze (1985/2007), algunos de cuyos elementos actúan como un homenaje a Buñuel y a Bergman.

Titón: incendios, demonios y fresas

Para los críticos especializados, *Memorias del subdesarrollo* (1968) es la película más sobresaliente de Titón y del Nuevo Cine cubano o cine imperfecto. Desde nuestra perspectiva, consideramos que *Una pelea cubana contra los demonios* (1972) debería compartir este reconocimiento. *Memorias* fue y sigue siendo uno de los grandes referentes del cine de América Latina. Nuevamente con música de Leo Brower, la película es un diagnóstico general del proceso revolucionario en torno al año 1961 y, muy ajustada a la idea cardinal de la poética de Titón, conjuga ficción y documental⁵³. La fascinación persiste en su macroestructura, que refleja la libertad creativa con que se realizó el filme. El hilo conductor es un libro (memorias) en proceso de escritura, justificando así su avance discontinuo y digresivo. El protagonista, un escritor, que vive de sus rentas, un fascinado por las mujeres, un escéptico acerca de la condición

53. Titón, en una entrevista de *Alea*, *Una retrospectiva crítica*, aseveró: “Este es un hecho que a mí me parece importante, en nuestro cine, el de unir, dentro de la misma obra, documental o testimonio y ficción. Esa yuxtaposición pone de manifiesto una imagen más rica de la realidad que uno quiere expresar, que no se agota en ninguna de las dos líneas aisladas: ni en el testimonio, ni en la ficción” (Forret, 1998, p. 217).

humana, de la revolución y de sí mismo. Entre sus aventuras femeninas, se narra la que mantiene con una jovencita de 17 años, marcada por la ordinariez, falta de sensibilidad y agudeza, quien termina incluso llevándolo a juicio por estupro. Esta es una de las causas de su pesimismo y una prueba en contra del amor proustiano⁵⁴, y por eso Sergio no logra captar ni disfrutar de la ordinariez rica en signos de la joven.

Un individuo desocupado y vividor es un elemento ideal para el cine de vagabundeo, a la manera del primer neorrealismo y su concepto de “ausencia o línea de vector que prolongue o empalme los acontecimientos” (Deleuze, 1983/1994, p. 295). Cuando las acciones disminuyen, se intensifica la naturaleza descriptiva de un “cine de vidente” (Deleuze, 1985/2007, p. 13). Por ello, se encuentran numerosos tiempos muertos y la cámara se detiene en detalles, abandonando al personaje protagonista, como postula Pasolini (1972/2005), para mostrarnos rostros y lugares.

El tiempo constituye un aspecto fundamental en *Memorias*, con bifurcaciones de tiempo subjetivo o *flashback* o *flashforward*, recuerdos y anticipaciones. La abundancia continúa con las duplicaciones meta-diegéticas mediante fragmentos documentales que, de alguna manera, se convierten en verdaderos cortometrajes dentro de un largometraje, así como, el uso de la imagen televisiva, citas de películas, fotografías fijas, mesas redondas, juicios. Titón inserta el metacine, incluyendo un cameo propio. La cámara en mano no puede ser más eficaz y rítmica, tan inquieta y reveladora como la del primer Cassavettes, un verdadero portento del blanco y negro. Entre tantos hallazgos, destacan la ensoñación del bautismo de la muchacha (29’35”), y el plano en *flou* o desenfoco para expresar el estado de anonadamiento de Sergio (68’10”). Esta abundancia de recursos técnicos y estéticos consagra a *Memorias del subdesarrollo* como una de las obras maestras de nuestra cinematografía.

A continuación, tres filmes abordan la historia, la crítica política y religiosa a la vez. *Una pela cubana contra los demonios* (1972), olvidada y subestimada, se revela como una joya escondida del cine latinoamericano. Su historia, personajes, puesta en escena y fotografía irradian extrañeza. Literalmente “alucinado”, este film se estrena al año siguiente de esa otra obra también alucinada de Ken Russell, *Los demonios* (1971),

54. En *Proust y los signos*, Deleuze (1964/1995) retoma la tesis de Proust acerca de la fascinación del intelectual por las mujeres mediocres porque emiten más signos que la mujer inteligente: “Ahora bien, un ser mediocre o estúpido, desde que lo amamos, es más rico en signos que el espíritu más profundo, más inteligente. Cuanto más limitada es una mujer, más compensa con sus signos, que a veces la traicionan y denuncian una mentira, su incapacidad de formular juicios inteligibles o poseer un pensamiento coherente” (p. 31).

ambientada en el siglo XVII. Titón cuenta la historia de un pueblo costero que vive del contrabando y bajo la amenaza del mal, encarnado en violentos ataques de piratas y las amenazas de castigo moralizante debido a sus excesos carnales. El diseño visual y narrativo, similar al de *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovsky, destaca por su enfoque báquico, orgiástico, profanatorio y violento. La dificultad de seguir una narrativa discontinua, que dramatiza la demencia colectiva, contribuye a la subestimación de esta obra maestra. En *Memorias*, las marcas de atribución son notorias, en *Una pela cubana*, lo subjetivo se torna indiscernible de lo objetivo generando interrogantes sobre la realidad y la alucinación, y a qué personajes atribuir imágenes.

También se destaca la maestría de la cámara en mano y el plano secuencia, a pesar de ciertas dificultades para manejar la luz exterior y las masas de figurantes. Resultan inolvidables tanto el personaje del cura como la actuación del actor liderando la multitud alienada que abandona el pueblo. Así mismo se destaca una imagen que se repite en la filmografía de Titón: el incendio que consume todo un pueblo, interpretado como acto de purificación bajo las presiones de la culpa del sistema moral del juicio. Este filme, inmenso, insólito, se revela como un acto de autoexorcismo, una afirmación corroborada por el propio autor, quien afirmó: “después de haberme sacado esos diablos siento que solo puedo regresar al cine con una actitud distinta” (Forret, 1998, p. 145).

El afán didáctico y crítico se repite en la parábola *La última cena* (1977), otra vez con música de Leo Brower. Ambientada en el siglo XVIII, la película aborda el proyecto imposible de un duque propietario de un ingenio azucarero, motivado por su fervor piadoso. Su decisión de reproducir la última cena de Cristo y para lo cual invita nada más que a sus esclavos. Como en *Nazarín* (Buñuel, 1949), la película cubana demuestra la inviabilidad del amor al prójimo y la obediencia a los dogmas. La película se destaca por sus diálogos excelentes y perspicaces, el uso de cámara en mano, un componente del cine vidente según Pasolini (1972/2005) y que Deleuze (1985/2007) considera atributo esencial de la modernidad cinematográfica a nivel del relato y la enunciación. De igual modo, sobresale el claroscuro que cinematografía el desarrollo de la cena. Quizás el tercer acto es demasiado extenso.

Los sobrevivientes (1978) es otra comedia dramático-política llamativa, pero en opinión de algunos, fallida. Con música de Leo Brower, la película resulta sofocante debido a su extensión, (iliádica o encierro según Vanoye, 1996), ya que todas las acciones ocurren en la propiedad de una familia noble y burguesa, incluyendo un sótano; el fuera de campo es empleado solo para dar noticias de cómo avanza la revolución fuera

de sus muros. Una verdadera alegoría sobre el estado de la situación entre las fuerzas de izquierda ascendentes y las de derecha descendentes hacia 1961. La película entabla un diálogo con *El ángel exterminador* (1962), pero Gutiérrez Alea lleva la idea de la involución antropológica hasta sus últimas consecuencias, hasta el esclavismo y, más atrás, hasta el canibalismo. La manera en que se construye una microsociedad noble-burguesa con sus creencias rituales y ceremonias es magnífica. La película retoma al personaje del borracho iluminado (es decir, el tío, el único que en su ebriedad enfrenta la realidad y dice la verdad, que por tales parecen ficciones que nadie acepta: el hundimiento inevitable de la casta familiar) presente en *La diligencia* (Ford, 1939) y muestra una saga dinástica que difícilmente se sostiene en su duración.

Al contrario de la extensión de *Los sobrevivientes*, extrañamente corta (la versión disponible dura 70') es *Hasta cierto punto* (1983), otra vez con música de Leo Brower. En este filme, Titón vuelve a su presente y retoma la crítica hacia ciertos aspectos de la revolución en curso. La mirada de amplio espectro del cineasta y el gesto metaartístico definen esta película que explora problemas íntimos y privados además de públicos y políticos. La trama sigue a un dramaturgo y guionista, Óscar, con crisis matrimonial, con descenso de su libido por su mujer. La búsqueda de una sustituta lo lleva a Lina, una obrera portuaria. La película aborda el machismo en el mundo del trabajo cubano, y cuestiona la figura del hombre nuevo de la revolución que es machista, remachista. En Lina, la estibadora, halla el nuevo objeto del deseo, una vuelta de Titón al tema del amor proustiano: los intelectuales y su fascinación por la mujer ordinaria, que ya está, aunque contrariado, en *Memorias del subdesarrollo* (1968). La aparente sencillez de la película revela una estructura de varias capas, incluyendo teatro, fragmentos documentales en video, escritura de guion. Los planos secuencia exteriores, siguiendo a los personajes por la calle, recuerdan a Antonioni o Pasolini (1972/2005). De paso, en esta película, como más adelante en *El lado oscuro del corazón* (1992), se prueba que los intelectuales no saben bailar, lo que habría preocupado mucho al Nietzsche de *Así habló Zaratustra*⁵⁵. Además, la película aborda la contradicción entre machismo y hombre nuevo en una escena de la violación (62'32") sutilmente elidida (respetando los límites de la mos-tración), aunque empeorada dramáticamente porque el intelectual, a escena seguida, arma una indebida escena de celos a la joven que viene de ser estuprada por un obrero, su examante.

55. Sabido es cómo el motivo del baile aparece con insistencia a lo largo de *Así habló Zaratustra*; y quizá la frase "Yo solo creería en un dios que supiese bailar" (1883-1885/2011, p. 42) resume la importancia de tal motivo no solo en este libro, sino en toda la obra del filósofo central del vitalismo.

En *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Hasta cierto punto* (1984), el tema del amor proustiano sobresale en tanto gusto (o disgusto) del intelectual (escritor o cineasta) por la mujer ordinaria, rica en signos, como decía el joven Deleuze (1964/1972). Esta temática se reproduce en *Cartas del parque* (1988), parte de la serie *Los amores difíciles*, basada en textos de Gabriel García Márquez. A diferencia de las películas anteriores, la protagonista de *Cartas* es una jovencita que se enamora primero de la poesía, y luego del poeta. Ciertamente, la película es un elaborado fresco histórico, más de corte intimista, que transcurre en Matanzas a inicios del siglo XX, dato representativo debido a la dirección de arte y las exigencias de ambientar dicha época. Como hemos dicho ya, pocas son las películas latinoamericanas protagonizadas por un escritor o poeta. Este filme cubano cuenta la historia de un poeta que escribe las cartas de un joven guapo y soñador a su pretendida; ella ama esas cartas, de hecho, está más interesada en la belleza de esas cartas enamoradas, que siguen llegando incluso luego de que el pretendiente oficial sale del drama. Formalmente, es la más convencional de las películas de Titón, pero gana con creces recreando los ambientes del poeta enamorado, su biblioteca, su estudio, el burdel y su pequeño negocio como escritor de cartas para otros. Por estos valores, es la de mejor arte de todas sus películas, posiblemente por el buen presupuesto con el que contó. El filme es un refrescante regalo de poesía visual y literaria sobre el lenguaje de las flores y los pañuelos, del amor y sus abismos como fuente de imaginación poética, con un inesperado *happy end*.

Si la dirección de arte es invaluable en *Cartas del parque*, en *Fresa chocolate* (1993), la cantidad de elementos en escena alcanza proporciones barrocas. Lejos de las premisas de mezclar documental y ficción, la película explora una teoría de desencanto, confrontando el machismo revolucionario con la homosexualidad y el cuerpo gay, desafiando las moralidades tanto de derechas como de izquierdas. Por ello, proponemos que esta película cierra definitivamente al agónico nuevo cine, despidiéndose de las proclamas militantes de los 60 y 70.

En una coda final sobre el nuevo cine de los 60 y 70, en retrospectiva, se revela la heterogeneidad del movimiento, reflejada en la amplitud de sus temáticas y en su irrenunciable afán de forma. Películas como *Tierra en trance*, *Memorias del subdesarrollo*, *La lucha cubana contra los demonios*, *La ópera del malandra* u *Org* manifiestan un afán estético evidente, incluso explorando las goteras del neobarroco, como lo hacen *Sur* o *Tierra en trance*. Aunque la militancia revolucionaria y antiimperialista aúna sus poéticas nacionales y personales, es crucial reconocer matices diferenciales, especialmente al asimilar la estética del sueño de Rocha, por ejemplo.

En cuanto a su línea política, lamentablemente, casi todos los realizadores de alguna forma se adhirieron a la política del odio y el resentimiento; muy pocos se desmarcaron de la herencia de Fanon. La vía armada y la idea de que la violencia era el precio que debíamos pagar para humanizarnos llevaron a consecuencias como el terrorismo de Sendero Luminoso, como se muestra en la película *Dawson. Isla 10* de Littin, basada en los prisioneros políticos de izquierda bajo la dictadura de Pinochet. La respuesta está en el panfleto *La hora de los hornos*.

En el proyecto militante del nuevo cine había otros problemas como el reduccionismo del concepto de “pueblo” y la consideración de que eso que consideraban pueblo como el fin último de su militancia cinematográfica. Se pasó por alto la diversidad de pueblos y la necesidad de conciliar sus diferencias. No se reconocieron adecuadamente las distintas formas de vida pública y una privada⁵⁶, así como las diversas políticas existentes, no solo la marxista y revolucionaria.

Las políticas de autores, las políticas de las imágenes y las políticas de las formas, y hasta la “gran política” nietzscheana de guerra espiritual, se alinearon contra el sistema moral del juicio cristiano y la defensa del cuerpo y el deseo. Todas estas posturas han criticado y desafiado de manera frontal y despectiva todo tipo de poder, macro, meso, micro o nano, independientemente de su orientación política, de izquierdas y de derechas, como sugirieron Foucault y Deleuze en *Microfísica del poder* (1979).

Durante las dictaduras y postdictaduras de los años 70 y 80, estas influencias políticas y sociales marcaron fuertemente la producción cinematográfica en América Latina, al igual que las revoluciones anteriores.

Cine durante las dictaduras y las posdictaduras (años 70-80)

Así como la revolución laica de 1910 impactó en la producción cinematográfica mexicana, y la Revolución cubana de 1959 condicionó el apareamiento del nuevo cine y sus variantes nacionales (cine imperfecto, tercer cine y *o cinema-novo*), hubo otro acontecimiento relacionado con la historia cultural y política de América Latina que ejerció notable influencia en el cine de la región: la ola de dictaduras que se extendió por casi todos nuestros países durante los 70 y 80.

56. Aunque pueda sorprender, fue el boliviano Jorge Sanjinés quien en *Ukamau* (1966), y más nítidamente en *La nación clandestina* (1989), logró balancear lo público con lo privado: mientras su hermano alegoriza la militancia y las luchas políticas, Sebastián Mamani regresa a su pueblo a morir bailando para expiar las faltas cometidas contra sí mismo (en la ciudad) y contra su comunidad.

Las razones, tanto internas como externas, que empujaron esa ola de dictaduras no son difíciles de establecer, considerando el rol crucial que EE.UU. ha desempeñado históricamente en los asuntos internos de los países de Hispanoamérica. Tras la Revolución cubana y su declarado internacionalismo proletario, las derechas políticas locales, en alianza con sus fuerzas armadas y con el apoyo de los servicios secretos norteamericanos, impulsan un amplio programa anticomunista. La punta de lanza fue precisamente la implantación de gobiernos militares, cuyos métodos fundamentales para mantener el poder fueron la prisión, el exilio y la tortura de cualquier oposición, principalmente aquellas de izquierda que simpatizaban con el ideario impuesto en Cuba y la vía armada del guevarismo.

Como reacción al avance del comunismo por América Latina, EE.UU. inició una agresiva campaña de contención. Coorganizó y financió frentes militares y partidos de derecha en cada país, a través del llamado Plan Cóndor, desencadenando así dos décadas de violencia política y militar. El saldo fue desgarrador, con docenas de miles de desaparecidos, torturados y exiliados. Las fechas de dicha ola son: Paraguay, 1954-1989; Brasil, 1964-1983; Bolivia, 1971-1978; Ecuador, 1972-1979; Chile, 1973-1990; Uruguay, 1973-1985; Argentina, 1976-1983. México no formó parte de esta oleada porque vivía un tipo particular de dictadura civil impuesta por un solo partido, el PRI, desde 1929, cuya hegemonía se extendió hasta el año 2000.

Un filme del chileno Raúl Ruiz, *¿Qué hacer?* (1972), retrató tempranamente con mucha lucidez los entretelones del complejo juego político vivido y aún presente en América Latina. La película abordó la llegada a Chile de agentes norteamericanos y cubanos como asesores de la derecha y la izquierda chilenas, respectivamente, en plena campaña electoral que fue ganada por Allende.

Para facilitar nuestra exposición, abordaremos el caso argentino y cuatro grupos de cineastas que estuvieron activos en la época de la dictadura (1976-1983): (1) los ciegos o sordos colaboracionistas, cuyo paradigma fue Palito Ortega; (2) los troyanos o aquellos que lograron filtrar sus críticas burlando a la censura militar, como Adolfo Aristarain; (3) los exiliados, que lograron filmar fuera de su país; ya hemos visto el caso ejemplar de Fernando Solanas y *Exilio de Gardel (Tangos)*, (1985) (Favio también fue al exilio, mas no filmó ninguna película durante ese período); y (4) el cine de la inmediata posdictadura.

En el contexto de América Latina, el nombre de Palito Ortega se asocia principalmente a la balada romántica, pero su relación con la actuación y la dirección cinematográfica es desconocida. Su derrotero estuvo marcado por algunos eventos extremadamente desafortunados. Arrancó su carrera en la televisión y la radio, como cantante, y luego pasó al cine a través de guiones centrados en el drama juvenil y el romance, siempre acompañados de baladas, canciones del naciente *rock'n'roll* y la música *ye-ye*. Estas canciones eran

rítmicas, movidas y repetitivas y hacían apología al relax y el divertimento. Un ejemplo de ello es *El club del clan* (1964), del que Ortega formó parte, junto con varios otros cantantes, entre ellos un ecuatoriano, el tenor azuayo Galo Cárdenas, un grupo musical juvenil que vivía aventuras banales y distendidas como sus canciones.

Películas como *Fiebre de primavera* (1965), *Amor en el aire* (1967) y *Viva la vida* (1969) contribuyeron a consolidar la fama y la poética de Ortega, ya llamado para entonces El Rey, gracias a su actividad como actor y cantante de comedias musicales más o menos elaboradas, con números de baile y canto que iban a la par de lo que Elvis Presley hacía en Hollywood. Su cine era comercial y populista, puro y duro, alineado conceptualmente con los valores de la moral cristiana y el capitalismo: tradición, familia y trabajo.

Títulos como *La familia hippie* (1971) o *No hay que aflojarle a la vida* (1975) poseían canciones y guiones que padecían de una incurable medianía, vacuidad y monotonía. En 1976, justo el año en que se instauró la dictadura en Argentina, dirigió y actuó en la comedia de propaganda *Dos locos en el aire*, un inverosímil retrato de la fuerza aérea argentina, donde la vida militar aparece como una extensión patriótica y mansa de la vida familiar, animada por el lema “el amor y la gente simple”. Siguiendo esta línea de propaganda evidente y construcción del héroe militar, edulcorada con pésimos *gags* de Carlos Balá, realizó *Brigada en acción* (1977), que insiste en el retrato prototípico del cuerpo policial como una institución eficiente, afable y servicial.

En un ambiente nacional determinado por la prisión de la disidencia, la tortura, la desaparición y el exilio a manos de los cuerpos de seguridad del estado argentino, Ortega siguió convenientemente encerrado en su clima familiar y realizó *Qué linda es mi familia* (1980). Fernando M. Peña (2012) es categórico cuando plantea que “no hay duda de que fue el propio Ortega quien decidió poner su inmensa popularidad al servicio de la promoción de las fuerzas armadas (...) durante el período más criminal de toda su historia” (p. 199). Una dictadura, sea de izquierdas o de derechas, siempre es una aberración política y militar, excluyente e intolerante, que no hace concesiones en sus métodos de violencia y asesinato, así que es obvio que Ortega y otros realizadores, como Atilio Mentasti, Enrique Carrera, Emilio Vieyra y Sergio Renán, carecieron de una mínima distancia crítica, se hicieron los sordo/mudos o ligaron sus intereses con el poder dominante de ese momento.

Dentro del grupo de cineastas troyanos, aquellos que lograron filtrar críticas indirectas y comentar lo que estaba pasando en el país, mediante la capacidad alegórica de la dramatización del cine y su vínculo con el contexto, destacan dos películas sugeridas por el historiador Fernando M. Peña (2012). Ambas fueron dirigidas por el debutante Adolfo Aristarain, un cineasta que

comenzó su carrera precisamente en el período dictatorial y que, en el futuro, se convertiría en parte fundamental de la producción de cine industrial más remarcable de Argentina, caracterizada por la corrección y obediencia al canon narrativo de base aristotélica.

La parte del león (1979) es un conmovedor relato que cuenta la historia de un oscuro burócrata con problemas matrimoniales, debido a su pulsión apostadora. En su deseo de dinero, un día se encuentra con una cantidad exorbitante de billetes, fruto del robo a un banco cometido por dos ladrones, lo que lo involucra con los delincuentes. La historia tiene un desenlace trágico, ya que la ambición, que ciega todo sentimiento y pensamiento, paga muy mal. Se destaca la justeza y precisión del guion, gracias al ingenioso juego de giros y contragiros del héroe/antihéroe que sube y baja, alternativamente, hasta el trágico desenlace. Además, la película utiliza de manera sorprendente los límites del bajo presupuesto, logrando crear una atmósfera y tensión dramáticas coherentes con las acciones con un destacado rol narrativo de la banda sonora.

Tiempo de revancha (1981) se destaca por su precisión, como una pieza de relojería en el desarrollo de giros y contragiros hasta el clímax, a pesar de un pequeño bache dramático tras la muerte del amigo. Como sugiere Peña (2012), la censura militar no se percató de la solapada crítica alegórica velada que la película plantea sobre la corrupción de las corporaciones en su afán de ganancia, o de que cierta acumulación de capital no es solo asunto de liderazgo y sagacidad para los negocios, sino de ilegalidad y corrupción. Sin embargo, la película incluye algo que irritó a las izquierdas que idolatran a lo que llamaban “pueblo” y “trabajador”. La tesis es más que nítida: incluso en el mundo de los trabajadores, motivados por un revanchismo justiciero, existe corrupción e intereses particulares, lo que justifica la instrumentalización incluso la enfermedad y el daño al cuerpo. El giro final de la automutilación resulta inesperado y perfecto.

Dentro del contexto argentino, durante el período de retorno a la democracia en 1983, María Luisa Bemberg (1922-1995) se destaca como una figura prominente del cine argentino y latinoamericano. Su contribución a la coproducción cinematográfica supuso la llegada de capitales y personal extranjero para la producción en Argentina. Bemberg, a pesar de provenir de una familia acomodada, tanto económicamente como políticamente, fue una feminista militante, como informa Nelson Carro (2013); había nacido “en el seno de una familia acomodada, no solo económica sino también políticamente” y, por tanto, como Visconti, “tenía muchas cosas que decir” (Carro, 2013, p. 121) sobre su clase. Su sólida formación teatral en el Actor’s Studio le proporcionó un conocimiento profundo de su cultura y de la condición

femenina, llevándola a fundar la Unión Feminista Argentina a finales de los años 60. Ese saber sobre lo femenino, alrededor de mujeres fuertes y decididas, en franca lucha contra el sistema moral del juicio cristiano y el machismo más radical, va a estar en la raíz de su obra filmica.

Iniciando con dos cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), Bemberg reflexiona sobre cómo la cultura del consumo condiciona géneros, roles y *praxis* de vida. Luego dirigió seis largometrajes. En *Momentos* (1980), donde ya como directora, apostó por la música de Luis María Serra. La película aborda la historia de una mujer joven, profesional e inteligente, casada con un hombre mayor y serio, un psicoanalista e intelectual bastante aburrido. Seducida por un hombre joven y casado, sin otro atributo que su atractivo, se sumerge en la locura. El joven, un verdadero troglodita, intenta golpearla, lo que la saca de la vorágine del *eros* y la devuelve a la fría realidad. Contrario al ideal proustiano, en que Swann es capaz de enamorarse sin reparos y llevar hasta la locura su pasión, Lucia, una mujer ordinaria y mediocre, no logra asumir a su hermoso primitivo y regresa con su esposo. Lo importante es que ella vivió la experiencia, y el hombre mayor entiende y acepta que así es el devenir de la vida y el deseo. La película presenta sutilezas y logrados planos sostenidos.

Señora de nadie (1982), también con la música de Luis María Serra, narra la historia de una perfecta casada, ama de casa, madre amantísima y fiel esposa, que un día descubre la infidelidad de su marido y decide abandonarlo, dejándolo con el manejo de la casa y al cuidado de sus hijos. Liberada de la institución edípica, debe enfrentarse a los convencionalismos, asentados sobre la ubicua moral cristiana y burgués. Impulsada por una serie de experiencias de amistad y amor, la película se convierte en un *bildungsfilm* peculiar, donde un personaje homosexual no estereotipado hace de maestro *sensei* por la senda de la educación vital y sentimental. Una película jovial que celebra la vida, incluyendo sus brumas.

Bemberg continuó su destacada carrera cinematográfica con *Camila* (1984), una coproducción argentino-española, con música nuevamente a cargo de Luis María Serra. La película es francamente anticlerical y de alguna manera el correlato argentino de otras obras latinoamericanas como *El cura y la muchacha* (1965) De Andrade, en Brasil, y *La viuda negra* (1977) de Ripstein, en México. Camila narra la apasionada aventura amorosa entre la joven burguesa Camila O'Gorman y el sacerdote Wladislao Gutiérrez, ocurrida a mediados del siglo XIX, en el contexto de las luchas políticas de fundación entre unitarios *versus* federalistas. Sin embargo, la tragedia se desencadena debido a los largos brazos del juicio moral cristiano. Elementos clave de la película incluyen la escena de los gatitos ahogados en el mar, así como el

hecho de que Camila sea lectora de libros “prohibidos” y tenga una abuela medio loca, que son claves de su transgresora formación vital y amorosa.

La siguiente obra maestra es *Miss Mary* (1986), considerada una hija directa de *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1957). La película explora el encuentro armónicamente perverso entre el puritanismo inglés con el del mundo rural (acomodado) argentino, alegorizado críticamente por una institutriz inglesa y una familia decadente y enferma a causa de la represión moral. La modernidad de la película está en el uso de la imagen-tiempo por vía de bifurcaciones de tiempo subjetivo, es decir, con puntos fijos de tiempo en presente y largos *flashbacks* de recuerdos de la victoriana institutriz. Bemberg aboga por dejar que el deseo fluya y muestra que aquellos que se oponen a su devenir sufren los inexorables efectos de la contención. Es sutil la manera en que coloca el evento político como telón de fondo sobre el que se desarrolla esta alegoría privada. La película también destaca por la presencia de la gran actriz británica Julie Christie, quien operó como imán efectivo para la distribución.

Posteriormente llegaría *Yo, la peor de todas* (1990), y el cierre de la carrera cinematográfica con *De eso no se habla* (1993), potenciada por la presencia del legendario actor italiano Marcelo Mastroianni y el uso de la técnica de la “noche americana” en varios pasajes. Este filme es insólito, con personajes y situaciones peculiares, dignos del realismo maravilloso americano. La historia gira en torno a amores difíciles entre Leonor (la madre), Carlota (la hija enana) y don Ludovico (el mundano hombre mayor), pretendiente y a la postre esposo de la hija y no de la madre. La narrativa contada desde los puntos de vista de los dos adultos, de la madre —que decide no ver la realidad— y de don Ludovico —quien mira, pero se equivoca o interpreta mal—, el guion determina que al final la hija enana decida lo que es lo normal para ella y se vaya feliz con un circo. Hermosa voz y juego con el narrador sonoro, quien aporta algunos detalles desde la voz en *off* y solo al final nos es revelado que se trata de uno de los personajes secundarios. Bemberg aborda con desprejuicio y sorpresa la perspectiva del burdel y sus habitantes, presentándolos como un lugar acogedor, festivo y sentimental, donde es naturalmente posible la unión de dinero, erotismo y amor. De manera similar a *El Aniceto y la Francisca* (1967), de Favio, la película muestra que los amores difíciles igualmente pueden ocurrir en ese gran infierno que es el pueblo pequeño.

Yo, la peor de todas y el neobarroco

Continuando con la poética y la política de María Luisa Bemberg, su proyecto se centró en hablar sobre la situación de la mujer latinoamericana entre los 70 y 90. Sor Juana Inés de la Cruz, un personaje histórico,

se convierte en referente importantísimo, no solo para el feminismo de Argentina, sino para la cultura continental y universal. La vida, obra y época de la monja jerónima la convertían en la mujer ideal que debía ser retomada en el contexto de las luchas feministas de aquellos años, que estuvieron alejadas, como hemos visto, de los ídolos marxistas de pueblo, revolución y antiimperialismo del Nuevo cine.

Hemos apuntado ya que Schroeder Rodríguez, en su reconocido ensayo “La fase neobarroca del Nuevo cine latinoamericano” (2011), plantea la tesis acerca de la existencia de un “neobarroco en la periferia”, que tendía “a representar a los marginados en el centro de la narrativa o de la composición visual, de tal forma que las jerarquías sociales, en lugar de ser reforzadas simbólicamente, son invertidas, desestabilizadas, o simplemente borradas en un exceso de significantes” (p. 20). El problema con esa tesis es que entre los marginados que retrata ese neobarroco periférico del Nuevo cine no asoman las mujeres como sujetos y, por consiguiente, tampoco aparece la película *Yo, la peor de todas*. La explicación de esa marginación es de tipo político porque lo que definiría a la fase neobarroca del Nuevo cine es “el compromiso inquebrantable de sus cineastas con la articulación y afirmación de una identidad cultural políticamente revolucionaria (...) por vía de la metaficción neobarroca en los 70 y 80” (Rodríguez, 2011, p. 16); es decir, el autor defiende y postula un neobarroco marxista y revolucionario, lo que evidentemente deja fuera de la estética de la complejidad a Bemberg y a otros directores como Ruiz, Corkidi o Ripstein, junto con sus películas.

Entre la Revolución cubana y la ola de dictaduras del Cono Sur de los años 70 y 80 están los agitados años 60, apremiados por los ideales de la contracultura, el hippismo y el Mayo del 68, norteamericanos y europeos, que significaron la aparición de nuevas subjetividades, una de ellas es la segunda ola feminista. Esta ola, por supuesto, recalca en América Latina y, consecuentemente, aparecen las primeras cineastas mujeres latinoamericanas: Margot Benacerraf en Venezuela, María Novaro en México, Marta Rodríguez en Colombia y María Luisa Bemberg en Argentina; y también aparecen fuertes personajes femeninos contruidos, ahora sí, por mujeres, como lo ejemplifican la novelista y guionista argentina Beatriz Guido y, más adelante, Paz Alicia Garciadiego. Con *Yo, la peor de todas* (1990), sobre el ensayo histórico de Octavio Paz, *Sor Juana Inés o las trampas de la fe* (1982/2010), Bemberg va a la raíz del patriarcado, al pasado de la época barroca del siglo XVII, al dramatizar y oponer el saber a la creencia, el deseo al poder, el *eros* a la moral, con lo que erige uno de los más significativos manifiestos contra el ideal ascético cristiano.

El neobarroco de *Yo, la peor de todas* se asienta en la modernidad de su macroestructura y sus bifurcaciones de tiempo subjetivo; sobre ella se levanta todo un sistema de adorno de escenografía, vestuario y maquillaje; es especial la corona de plumas de quetzal y los objetos del estudio de la monja, así como las duplicaciones metadieгéticas (teatro dentro del cine, 6'46"), el *trompe l'œil* (42'08") y el poema leído a la manera de *El Quijote*, la profundidad de campo, el claroscuro (en la fotografía está el maestro Félix Monti), y también un especial diseño de la imposibilidad temporal en la que en uno de los *flashback* (72') sor Juana adulta habla con la sor Juana niña, lo que implica que en un mismo plano convergen pasado y presente imposibles.

La película ofrece argumentos en favor de la tesis de que la liturgia católica ha moldeado la cultura patriarcal de América Latina. La trama fundamental aborda la derrota final de sor Juana a manos del poder clerical, llevándola a renunciar a la escritura y a su obra poética. La película también toma una posición política clara al mostrar un beso entre sor Juana y la virreina (56'04"), desafiando la interpretación del propio Octavio Paz (1982/2010), en su libro *Sor Juana Inés o las trampas de la fe*. Esta escena es una declaración política, de "gran política", en la batalla espiritual contra el sistema moral del juicio y sus falacias respecto al mundo, al cuerpo y el *eros*.

La "gran política" de Bember g se dirige contra blancos específicos, pero evita apuntar directamente a los estragos sociales provocados por la dictadura y su régimen de terror en Argentina. Otros realizadores se van a encargar de esa tarea. Argentina sale de la dictadura en 1983, cuando Raúl Alfonsín gana las elecciones. Entonces, al abrigo de los vientos de libertad, los efectos del período dictatorial van a ser alegorizados por algunas películas que, directa o indirectamente, comentan los efectos del terrorismo de Estado, la persecución, la desaparición, la tortura o el exilio. En ese grupo están *Los últimos días de la víctima* (Aristarain, 1982) que da cuenta del sistema de crímenes por contrato y sus consecutivos métodos de vigilancia y asesinato ordenados por poderes económicos que siempre se mantienen a la sombra, y mediante los cuales protegen sus intereses corporativos. *No habrá más penas ni olvido* (Olivera, 1983) es una obra maestra por muchas razones básicamente de orden conceptual. Basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano, se trata de una sátira, entre trágica y cómica, de la locura política argentina que explica no solo la dictadura, sino el estado de la política nacional atrapada en las redes del peronismo y su embrollado tejido. Un pueblo pequeño y un enfrentamiento armado (una verdadera guerra civil) le sirven al guion para dramatizar el sangriento y cruel juego de fuerzas que enfrenta a las facciones peronistas de derechas y de izquierdas: he aquí una clase de locura política

que llega al crimen fratricida, en la que la víctima grita “¡Viva Perón!” y el victimario también (60’).

La estela dejada por el cine de ficción que aborda el sistema de represión de la dictadura militar en Argentina continuó con algunas realizaciones que exploran las consecuencias y atrocidades de aquel período. Películas como *La retirada* (Desanzo, 1984) se centra en la figura de un torturador y su red de conexiones; *La historia oficial* (Puenzo, 1985) aborda la adopción de niños nacidos de mujeres capturadas y torturadas en centros de detención clandestinos; *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) relata el secuestro y tortura de un grupo de estudiantes de secundaria por parte de las brigadas de operaciones especiales (grupos tarea); y *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) presenta una historia espeluznante ambientada en otro centro clandestino de detención y tortura. Estas películas contienen imágenes que remiten a la difícil historia continental marcada por los brutales métodos de la guerra sucia emprendida por los estados militares contra movimientos insurgentes, ya sea armados o no. Estos aspectos fácilmente pueden aplicarse a las otras dictaduras que reprimieron salvajemente todo lo que tenía tinte rojo e izquierdista, incluidos los cineastas del Nuevo cine, algunos huyeron al exilio, otros fueron asesinados.

La modernidad dilatada del cine latinoamericano durante este período actuó como un crisol donde convergieron y divergieron diversas líneas conceptuales y poéticas. Se manifestó un modernismo complejo y, por momentos, inaprehensible en su diversidad, albergando desde el formalismo más extremo de los neobarrocos hasta el cine de contenidos, principalmente sociológicos y comprometidos. Aunque surgieron choques y querellas, un elemento constante fue la presencia puntual del tiempo subjetivo y sus bifurcaciones narrativas, ya sea a través de imágenes de recuerdo o imágenes-sueño. Este intimismo psicológico y familiar siempre estuvo ligado o teñido por los acontecimientos de la plaza pública. Desde Titón a Bemberg, de Antín a Rocha o de Torre Nilsson a Ripstein, ciertamente existieron distancias, pero también puentes que unieron a estos cineastas, dando forma al modernismo cinematográfico como un canto polifónico o la película maestra de estas tierras.

III

El cine contemporáneo

Declive del Nuevo cine (años 80)

La década de los 80 marcó el fin de las dictaduras y del inicio de las democracias que se lanzaron hacia el liberalismo económico y político, un período que también decretó la clausura definitiva del Nuevo cine. En este contexto, Cuba dejó de ser un referente político y asomaron cuestionamientos hacia su revolución y el socialismo. La caída del Muro de Berlín en 1989 y el colapso definitivo del socialismo real contribuyeron a la pérdida de fe en el entusiasmo revolucionario, tanto en el cine como en la inteligencia subcontinental de tendencia izquierdista, que comenzaron a tener en Octavio Paz y Mario Vargas Llosa a sus más afilados detractores. Las revoluciones, según Deleuze, acaban mal, y esta percepción se consolidó en los años 80⁵⁷.

Por otro, la planetarización capitalista o globalización económica, el mundo convertido en un vasto corredor de mercancía, el consumo devenido ideología y vida cotidiana, y también los ambiciosos avances tecnológicos o las masivas migraciones sur-norte impulsan transformaciones profundas, a nivel local y global. Estos cambios hicieron inviable un cine político y de protesta a la manera de los años 60 y 70. En los 90, *Fresa y chocolate* (Titón, 1993) refleja tal imposibilidad, destacando aún más porque su protagonista es un artista disidente que no ahorra críticas al fracaso revolucionario. Como dice Christian León (2005): “El metarrelato de la identidad nacional, fuente legitimadora del cine moderno latinoamericano, altera el horizonte de la discursividad y la visualidad que daban sentido a los mensajes filmico”

57. Véase la entrada G (*gauche*) de Gilles Deleuze (1988-1989). *Abecedario. Entrevistas con Claire Parnet*. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-e-f-g.html>.

(p. 20). La identidad nacional, fuente legitimadora del cine latinoamericano moderno, se ve alterada en este contexto y el Nuevo cine latinoamericano entra en crisis.

El cine latinoamericano y la teoría del desencanto

Tras el declive del Nuevo cine, varias películas de los 90 abordan temas como el fracaso revolucionario, las inconsistencias de la utopía o las derrotas del intelectual comprometido. La caída del muro de Berlín en 1989 es clave para entender este contexto y las películas que vamos a comentar. Es como si en América Latina, finalmente y terminada la década de los 80, entrara en crisis definitiva el último gran relato de los enumerados por Lyotard (1987): el marxismo. Dicha crisis se sintetiza en la idea de que la posmodernidad es también el fin del pueblo como rey de las historias y, añadimos nosotros, del intelectual como su profeta y mentor. Como hemos dicho más arriba, testimonio de esa crisis está ya en *Tierra en transe* (Rocha, 1967), filme que pone en escena la infranqueable distancia que media entre el “pueblo” elegido y el poeta, así como las desavenencias y desvíos entre la política militante y la poética.

Los retratos del fracaso y del desencanto de la utopía revolucionaria comprenden varios matices. Raúl Ruiz, en el periodo allendista, ya mostraba un tono crítico y autocrítico en obras como *¿Qué hacer?* (1972) y más todavía en *Realismo socialista* (1973). Gutiérrez Alea, en el seno del proceso revolucionario cubano, produjo obras como *Fresa y chocolate* (1993) y *Guan-tanamera* (1995), que invitan a revisar la agenda revolucionaria de la Cuba castrista, destacando aspectos como la segregación sexual, la intolerancia al disenso y el poder burocrático, críticas expresadas a través del personaje de Diego, ese lezamiano artista y fotógrafo, en *Fresa y chocolate*⁵⁸.

Despábilate amor (Subiela, 1996) retrata a un intelectual de izquierdas cansado y decepcionado, dedicado al periodismo. Curiosamente, no es él quien comenta las fallidas promesas de la revolución, sino su novia, una chelista e inmigrante cubana. *Martín (Hache)* (Aristarain, 1997) no está lejos de la anterior, presenta a un cineasta marxista o exmarxista, dedicado ahora al hedonismo creativo (vino, marihuana, jazz y escritura), pero que destila el veneno del fracaso, provocando el suicidio de su

58. El correlato literario de *Fresa y chocolate*, aunque en clave cínica del realismo sucio o naturalismo urbano, es *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez. Con una prosa directa y en tono autobiográfico, el narrador y cronista cubano cuenta sus desventuras y miserias como disidente y marginado del sistema cubano.

joven y jovial enamorada. Su contraparte es Dante, el homosexual hedonista, libertario y libertino; un personaje entrañable que vive su vida guiado por la divisa de vivir por el placer y en el placer del cuerpo y la inteligencia, todo un manifiesto hedonista filmado y firmado por Adolfo Aristarain. Incluso en *Amores perros* (Iñárritu, 2000), el personaje de El Chivo es una personificación alegórica del intelectual comprometido y frustrado que por sus ideales lo dejó todo, incluso su familia, pero el fracaso de su ideal armado, lo llevó a la cárcel y lo ha convertido en una rara mezcla de vagabundo y asesino a sueldo.

Hemos dejado para la parte final nuestro comentario sobre la magnífica película *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) porque nos parece particularmente relevante, dado que en su aparente simpleza encierra otro sonoro manifiesto: la opción por la política de lo menor. Todo revolucionario, más allá de sus buenas y comprensibles intenciones de un mundo mejor, esconde finalmente a un ególatra, vanidoso y arrogante, impulsado por el resentimiento y el odio, como demuestran Solanas y Getino en la película *La hora de los hornos*: “un pueblo sin odio no puede triunfar” (1968). Solo esa explosiva mezcla de creencias y sentimientos explica que se planteara la temeridad de cambiar el mundo, hasta incluso llevar a la práctica la idea del “pueblo en armas” (habría que estar muy embriagado de arrogancia y egolatría para sumarse a la tesis de Solanas y Getino: la violencia es el precio que debemos pagar para humanizarnos). Frente a esa megalomanía del revolucionario (moderno) de imponer sus creencias a los demás, *Un lugar en el mundo* postula el proyecto de una revolución menor, una revolución localizada, capaz de incidir modestamente en la zona más inmediata y cotidiana que nos rodea, continuamente amenazada por los poderes y las desmesuras del valor de cambio. La película, en forma de *bildungsfilm*, o película de formación, retoma al personaje del maestro rural, al que se le unen las figuras de la médica y la monja rurales, todos llevando a cabo duras batallas contra el monopolio, la insalubridad y la ignorancia.

La película amplía el espectro dramático que «El Indio» Fernández ya planteara con la maestra rural de *Río escondido* y de Murúa en *Shunko*. El gran Federico Luppi encarna a Mario, el maestro que organiza y educa mientras su hijo Ernesto, un adolescente, asimila las lecciones de vida que le imparten sus padres y amigos de sus padres, y también enseña. Las armas que usa son los libros, la naturaleza, la plástica y hasta el vino; todo para mejorar la educación, obtener precios justos, luchar contra los abusos del gran capital, defender el derecho al trabajo, ampliar la salud comunitaria y hasta dar sosiego espiritual. Cerramos con una frase de

Mario que explica su activismo modesto y localizado, “no todo es una mierda”, que seguro Aristarain la tomó de Nietzsche (1983-1985/2011), quien escribió en *Así habló Zaratustra*, algo más de un siglo atrás: “el mundo se parece al hombre en que tiene un trasero: es verdad; que hay mucha mierda en el mundo: es verdad; pero que no por esto el mundo es un monstruo cubierto de excrementos” (p. 178). Al final, el omnipotente progreso capitalista llega y altera la vida de todos. En todo caso, Mario hizo lo que pudo.

Ante el contexto, ganado por el desencanto y el triunfante neoliberalismo en los años 90, el cine latinoamericano se dividió en dos líneas de producción filmica diametralmente opuestas: el realismo maravilloso, más de corte celebratorio y poético; y luego, en clave más sombría y fatalista, el realismo sucio.

El realismo maravilloso cinematográfico (años 70-90)

En el ámbito del realismo maravilloso cinematográfico de los años 70-90, no debemos olvidar que el escenario cinematográfico de América Latina siempre ha sido una gran trenza tejida con varias capas que se superponen unas sobre otras, con unas corrientes dominando sobre otras, pero todas dinamizadas por el telón de fondo del cine comercial o industrial, al menos en Argentina, México y Brasil. En la década de los 90, esa heterogeneidad multiestilística se mantiene. De ese conglomerado de películas, queremos destacar primero a aquellas que de alguna manera intentaron emular o poner en el cine lo que había ocurrido con la literatura de América Latina, es decir, llevar al cine los éxitos del *boom* literario de los 60 y 70; concretamente nos referimos a aquellas obras que fueron clasificadas como “realismo mágico”, y que nosotros preferimos llamar “realismo maravilloso americano”, siguiendo los argumentos de Irlemar Chiampi (1980). Estas novelas iniciaron su recorrido a inicios de los 50, así *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier es de 1949; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, es de 1955; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, es de 1967. Aquí comentaremos las películas que corearon al realismo maravilloso literario, un breve y no tan exitoso intento de “cine macondo”.

Irlemar Chiampi, en su libro *O realismo maravilhoso americano. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano* (1980), define el componente maravilloso como “lo «extraordinario», lo «insólito», lo que escapa al curso ordinario de las cosas y de lo humano”, incluyendo lo producido por la intervención de seres sobrenaturales”⁵⁹ (p. 48); por tanto, ya sea que los acontecimientos o

59. En el original portugués: “Maravilhoso é o «extraordinário», o «insólito», o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano”; “é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais”.

personajes sean extraordinarios o ya sea que incorporen lo maravilloso-sobrenatural, o que amalgamen el maravilloso hiperbólico con el maravilloso puro, finalmente lo maravilloso permite una “óptima especulación teórica sobre la forma discursiva del realismo maravilloso”⁶⁰ (Chiampi, 1980, pp. 48-49), es decir, es la aparición no contradictoria de lo hiperbólico o sobrenatural, los *mirabilia*, sin causa ni explicación evidente, de hechos tales como milagros, prodigios, maravillas, en la dimensión humana y natural del mundo diegético realista, lo que cualificaría a esta forma narrativa.

Carlos Gamerro (2011) prefiere emplear el concepto de realismo mágico porque supone hablar de una realidad maravillosa de la cual un texto es su correlato, o sea, la realidad cotidiana americana estaría cargada de hechos o personajes fuera de lo verosímil común, de lo que la literatura o el cine darían cuenta. Continúa su explicación:

El mundo del realismo mágico es uno, no está escindido. Lo habitual y lo fantástico no se dan como el encuentro, choque o cruce de dos realidades distintas, sino que forman una sola realidad homogénea, inextricable: la del realismo mágico es una tela sin pliegues. Por eso, en su mundo, nunca hay sorpresa en la aparición de lo maravilloso o lo fantástico. No es una irrupción, es una rutina, un hábito. Además, no hay, en el sentido estricto, una problemática de la representación. Es el mundo el que es fantástico y maravilloso, y su representación literaria es directa y no problemática. (Gamerro, 2011, pp. 75)⁶¹

El lenguaje directo y de diégesis única para tramas realistas, en las que conviven como si fuera normal lo ordinario con lo extraordinario, lo natural con lo sobrenatural, lo verosímil con lo inverosímil, ciertamente está muy distante de las tramas complejas o neobarrocas de duplicaciones metadieгéticas, bifurcaciones de tiempo subjetivo e imposibilidades mundo/temporales (multidiégesis) de Borges, por ejemplo.

Las películas que estarían teñidas por lo maravilloso, la exageración o alteración de las leyes de la realidad, la desmesura de acciones y personajes, siguen

60. En el original portugués: “ambas são valiosas para a compreensão das manifestações do maravilhoso no romance hispano-americano atual: enquanto em alguns, os acontecimentos ou personagens são simplesmente extraordinários... outros incorporam o maravilhoso-sobrenatural...O outros ainda, amalgamam o maravilhoso hiperbólico como o maravilhoso puro (...) o termo maravilhoso permite, portanto, óptima especulação teórica sobre a forma discursiva do realismo maravilhoso”.

61. Gamerro (2011), al contrario que Chiampi (1980), no diferencia entre las nociones de realismo mágico y realismo maravilloso (europeo el primero, y latinoamericano el segundo), como tampoco distingue entre maravilloso y fantástico, clave en Chimapi, salvo quizá por el matiz que liga al fantástico con lo misterioso. Gamerro nunca toca el tema del miedo o la muerte como componentes fundamentales de la ficción fantástica, aspectos que la ubican muy lejos de lo maravilloso o *mirabilia* del realismo maravilloso americano.

el modelo hiperbólico de *Cien años de soledad* (1967) y su universo macondiano, o el de los excesos inverosímiles de *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas. En este sentido, podríamos citar el caso de *Nazareno Cruz y el lobo* (Favio, 1975), que se sumerge en lo maravilloso al fusionar lo sentimental con lo trágico, la leyenda con la religión popular, y lo natural con lo sobrenatural.

En *Nazareno Cruz y el lobo*, la trama sigue a Nazareno, el séptimo hijo, con la maldición de convertirse en lobizón en la edad adulta, durante la luna llena. El Diablo le presenta un dilema: elegir entre el amor y el oro; el enamorado no duda y da su voto por el amor de la bella Griselda. La película está llena de gestos maravillosos, desde el transformismo licantrópico de Nazareno, hasta la inserción del forastero, la personificación alegórica del Diablo, el vuelo de palomas cuando Nazareno corre, la afirmación del padrino que asegura estar muerto desde hace 40 años, y las apariciones/desapariciones/metamorfosis de otros personajes, especialmente en la espectacular secuencia del descenso al infierno, hacia el final del filme (63'20"), algo que ya señalamos en *Macario* (1969), de Gavaldón. Casi todos los escenarios y escenografía (barroca por momentos, por la saturación de objetos, como cuando el demonio le ofrece las riquezas a Nazareno), así como la puesta en escena han sido dispuestos para que la cámara efectúe su eterna cadencia de *travellings* horizontales, de izquierda a derecha. Memorables momentos de profundidad de campo de dos términos (y a veces con enfoque selectivo).

Favio utiliza diversos recursos cinematográficos: el viejo procedimiento de la sobreimpresión, y el de la cámara lenta como intensificador expresivo del estado interno o de la situación dramática del personaje. Excelente trabajo de la dirección de arte (Felipe Milano, Nazario Pugliese, Miguel Ángel Lumaldo) y fotográfico (Juan José Stagnaro). Existen varios momentos absolutamente indispensables en esta película, como la balada visual metafórica (*quid pro quo* o sustitución) compuesta para expresar la intensidad del amor y del erotismo: lágrima, catarata, cuerpos y algas bajo el agua, olas contra las rocas y una luna llena al fondo (19'), aquí Favio se conecta con el espíritu de sus canciones, con el amor que llora, pues no sin razón escogió como tema de amor la canción *Soleado* (Zacar, 1974).

Un momento destacado es la elaborada secuencia del descenso al infierno y su proceso de *catábasis* (destrucción del héroe) y *anábasis* (restitución del héroe) (63'), cuya puesta en escena, que mezcla mitología cristiana e indígena, recuerda mucho al Bosco. La dirección de arte es para una antología latinoamericana.

A la película de Favio le siguen algunas producciones de gran presupuesto, como *Doña Flor y sus dos maridos* (Barreto, 1976), basada en la novela de Jorge Amado, un buen ejemplo de prodigios y *mirabilia*, donde se mezclan elementos como la aparición del esposo muerto y las proezas culinarias de

doña Flor (95'). Aunque su lenguaje visual está más apegado al canon de la imagen correcta y realista⁶², logra incorporar elementos fantásticos de manera efectiva, especialmente en la representación del esposo fallecido.

Eréndira (Guerra, 1983), adaptación del cuento de García Márquez, narra de manera correcta la inverosímil esclavitud sexual y hazañas eróticas de la joven Eréndira, cautiva de su abuela. La película explora lo maravilloso a través de situaciones extraordinarias y personajes peculiares, manteniendo la conexión con el realismo maravilloso.

Como agua para chocolate (Arau, 1991) destaca como una de las películas más conocidas y célebres del realismo maravilloso americano. La trama está repleta de hechos que sobrepasan las leyes de la realidad cotidiana, presentados con una sobriedad fotográfica encomiable. La película logra fusionar elementos hiperbólicos con la narrativa realista, creando una experiencia cinematográfica impactante.

La frontera (Larraín, 1992) retoma el argumento de un extraño, el profesor Ramiro Orellana, que, en condición de relegado o desterrado, llega a un pueblo chico, costanero, que ha sufrido un maremoto hacia los años 80⁶³. La película introduce personajes raros, atravesados por creencias y situaciones insólitas, teñidas de humor y poesía (otras notas predominantes y poco reparadas del realismo maravilloso): el anciano que viaja a España mentalmente todos los días, que va al atracadero y mira el mar; el buzo aficionado que busca la continuidad de los mares en el fondo marino; y para el cierre, justo al inicio del temible maremoto que retorna, la escena memorable de la hija que abraza el cadáver del padre, a la manera de *La piedad*, de Miguel Ángel; una escena significativa porque ella elige morir ahogada, abrazando a su padre, antes que irse con su amante.

62. No olvidamos que existe otra forma de explicar, a parte de las leyes dramáticas del realismo maravilloso, la aparición de un personaje muerto en esta película y es a partir de los conceptos de modernidad cinematográfica y tiempo subjetivo: lo que vemos es algo que está pasando solo en la cabeza de doña Flor, pues el cine brinda la posibilidad de mostrar o hacer visible esa imagen subjetiva. Es lo que Deleuze propone en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985).

63. Este es otro personaje intelectual que el cine latinoamericano ha construido y bastante parecido a sus antecesores. En una escena, en momentos en que está derrotado, mira bailar a varias parejas masculinas de pueblerinos, y les reclama por estar bailando, mientras el mundo y él mismo andan tan mal; finalmente, un campesino ebrio le insiste y se entrega al baile.

Subiela: los amantes vuelan y los poetas no bailan

Argentina y su literatura, poco propensa a los excesos de la hipérbole y la maravilla, es tierra del realizador más prolífico de películas en las que lo natural y lo sobrenatural, lo hiperbólico de situaciones y personajes constituyen el núcleo duro de los guiones. En *Hombre mirando al sudeste* (1986), Subiela emplea el medio clínico y psiquiátrico para tejer una trama rica en hechos insólitos en torno a un personaje extraordinario, ampliando así los alcances del realismo maravilloso, al que sazonó con una dosis de ciencia ficción, comentarios políticos y alusiones teológicas o antiteológicas.

El lado oscuro del corazón (1992) se adentra a un retrato más pagano y quizá un tanto empalagoso de la poesía, pero consigue llevar los poemas de poetas confesionales al gran público, un logro que merece reconocimiento y agradecimiento. La película destaca por su poética maravillosa, donde se encuentran lo sobrenatural y lo hiperbólico, como la de la muerte que habla con el poeta, las mujeres que vuelan o no vuelan, la madre que es una vaca, el acto erótico como el eterno retorno al vientre materno, o esa escena en donde el poeta, en el colmo de su celo amoroso, se saca el corazón y lo entrega a la amada⁶⁴. Es destacable también porque retoma la figura del poeta ligado al de la prostituta para una vez más afirmar la posibilidad de un afecto posible, aunque siempre difícil, entre el *eros*, el amor y el dinero, metaforizado por el plano en que, junto al corazón entregado, vemos un billete en dólares. Algo a tener en cuenta en cuanto a la caracterización es que, mientras los artistas plásticos de esta película y de la vida real son de lo más alegres y divertidos, el poeta melancólico y serio no sabe bailar. Y, como corresponde a un filme sobre artistas, goza de excelente dirección de arte. Cosa rara, en la versión de YouTube, esta película aparece con el aviso: “este video puede ser inadecuado para algunos usuarios”, lo que demuestra que la censura nunca se fue, al sistema moral del juicio le siguen asustando las vaginas y los penes, incluso como obras de arte.

En *Últimas imágenes del naufragio* (1989), Subiela presenta otro personaje escritor, personificación de la seriedad, que tampoco sabe bailar y que atraviesa una crisis creativa y matrimonial, y al que la juventud y la belleza femenina le abren varias puertas hacia sí mismo y hacia los otros

64. Inevitablemente, mirando esta escena, un espectador ecuatoriano piensa en el tan conocido poema (luego hecho pasillo), “El alma en los labios”, del poeta modernista guayaquileño, Medardo Ángel Silva (1898-1919): “Perdona que no tenga palabras con que pueda/ decirte la inefable pasión que me devora;/ para expresar mi amor solamente me queda/ rasgarme el pecho, amada, y en tus manos de seda/ ¡Dejar mi palpitante corazón que te adora!”

(77). Y está la alusión teológica, con un matiz insólito, cuando configura a un Cristo desertor, cansado, derrotado, bastante decepcionado de toda su heredad, una imagen que se relaciona con otro de los estilemas de la poética casi nietzschiana de este realizador: el más abismal fatalismo convive con un optimismo vitalista, ascendente y afirmativo, que a muchos podría parecer candoroso.

En *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995), el realismo maravilloso se fusiona con el mundo de los sueños y los espíritus. Y continúa la línea de personajes intelectuales, aunque ahora son científicos aficionados, y relacionados con el cine y su máquina de forjar sueños. Empalagosa por momentos, pero con imágenes bellísimas y sugestivas, como las del desfile de espíritus (43') o las del renacimiento de la protagonista (115'); y también excesos, como la secuencia del desaparecido que regresa para avisar dónde está enterrado (aunque le salva esa afirmación de que lo que más extraña en el mundo de los muertos son "las tetas", 73'); lo cual además es un indicador de que Subiela nunca dejó de referirse al período de la dictadura. A esta película parece sobrarle minutos: el afán didáctico del realizador, que quiere explicarlo y cerrarlo todo, no deja tarea creativa al espectador.

Despábilate amor (1996) constituye un homenaje al melodrama y a su cancionero popular (a Favio, Sandro, e incluso a Elvis). No es tan abundante en términos de lo maravilloso, pero sí en lo tocante a una de las líneas sustanciales de la poética de Subiela: el intelectual argentino, y por extensión, latinoamericano. Si cabe, en esta película es patente una oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco de herencia nietzscheana. Por un lado, está el intelectual que "tiene el cuerpo hecho pelotas", de tan sedentario y serio; y por otro, el jovial y *bem-humorado* bailarín. El intelectual ahora sí baila, y previsiblemente lo hace muy mal, y dispone de la frase perfecta para definir su situación y la de su dionisiaco amigo: "Posiblemente, Ricardo haya sido el más sabio de todos nosotros. La vida era una fiesta. Y él siempre lo había sabido"; vitalismo ascendente y afirmativo. Otra vez, puntos para Nietzsche.

Decididamente, *Despábilate amor* es una película que celebra la alegría y la nostalgia, explorando temas como la juventud, la vejez, la amistad, los amores idos, los errores insalvables, los extraños devenires de la vida. El desencanto de la utopía se revela como un tema central, otorgando al manejo del tiempo un papel fundamental. Subiela emplea varios artilugios narrativos que sugieren el paso del tiempo, tanto del historiográfico como de la duración que deja huella en los cuerpos. Dichos juegos temporales lo conducen ineluctablemente a componer una escena imposible de puntas de presente, en el que convergen el pasado y el

presente (84'). La conmovedora noción de que Dios es una mujer, o más precisamente, que una mujer es Dios, resulta inigualable. En términos políticos, el personaje de la chelista cubana y su discurso sobre las promesas incumplidas de la revolución y del viejo poeta aconsejando al joven poeta contra la asociación con la muerte, destacan como elementos decisivos: "soñá con un mundo mejor, pero no te asociés con la muerte, nunca". Este consejo se erige como un contrapunto a la teoría del odio.

En *Pequeños milagros* (1997), Subiela trae al universo latinoamericano del realismo maravilloso un componente eminentemente europeo, las hadas, mereciendo elogios por esta inserción. Aquí se percibe cierto moralismo judeocristiano en lo tocante al tema del amor y la pareja. Se afirma la tendencia de Subiela a contraponer el abismo de personajes autodestructivos con las cimas de la alegría y la felicidad de los pequeños milagros o la idea de que toda mujer es un hada y no lo sabe. Destaca la construcción de personajes femeninos fuertes y la notable colección de sueños de esta película, en blanco y negro, única en el cine latinoamericano en una sola película. La escena del ganso se convierte en una lección de cómo lograr la actuación de un animal (68'35").

Para cerrar esta parte, debemos referirnos a dos películas que también se inscriben en el realismo maravilloso de lo extraordinario inverosímil que converge con las leyes verosímiles de la vida empírica. En primer lugar, *De eso no se habla* (Bemberg, 1993), destaca por la situación amorosa insólita entre Carlota, la enana, y el viajero don Ludovico; pero, además, por la caracterización exagerada de ambos personajes, hiperbólicos en sus virtudes y destrezas. La segunda película es boliviana, *El día en que murió el silencio* (Agazzi, 1998), donde ocurren sucesos asombrosos y milagrosos en la casa y en el libro del escritor/narrador, desde el inicio de la transmisión radial, hasta las hazañas del gallo, las convulsiones a causa de los celos, la adolescente más bella del mundo encadenada por tantos años. La música se la debemos al inmortal Cergio Prudencio.

Como mencionamos anteriormente, tras la crisis del proyecto estético e ideológico del Nuevo cine, surgieron dos expresiones cinematográficas como respuestas o corolarios a ese cierre. Hemos explorado los ejemplos del realismo maravilloso y sus imágenes del encanto y lo extraordinario. Revise-mos ahora la cara opuesta: el cine del desencanto radical o de aquellos que postulan, retomando la frase de Nietzsche (1983-1985/2011), que el mundo es un monstruo cubierto de excrementos.

El realismo sucio (años 80-90)

En la década de los 90, el mundo y América Latina asisten a una explosión de la industria audiovisual y de los medios electrónicos, transformando la producción y difusión de imágenes. Esta explosión desafía el *pathos* revolucionario del ya desgastado y viejo Nuevo cine 60-70, volviendo insostenibles las proclamas revolucionarias, antimperialistas y descolonizadoras de cuño marxista. Simultáneamente, el mundo adopta un nuevo *sensorium*, donde los soportes y lenguajes cinematográficos redinamizan los procesos de filmación y circulación del filme (digital y DVD).

América Latina, en su constante lucha por encontrar un nicho en la abundante oferta y mercado de películas, se ve enfrentada a la necesidad de adaptarse a estos cambios. Los intentos de hacer del cine militante y político la respuesta frente al capital y la industria masiva del divertimento hollywoodense se tornan inviables. En tales condiciones, el cine subcontinental, da paso a su faceta más pesimista y desencantada, alejándose del realismo maravilloso americano. Después del desvanecimiento del *pathos* utópico y revolucionario, emerge un crudo pesimismo, caracterizado como la época del realismo sucio de los 90.

Christian León, crítico ecuatoriano, ha efectuado quizá el estudio más detallado y amplio sobre esta corriente cinematográfica latinoamericana. Su obra *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (2005) explora, desde la teoría poscolonial y los estudios culturales, lo que denomina el cine de marginalidad urbana:

Hace de los huérfanos, de los olvidados, de los desempleados, de los delinquentes, sus personajes centrales (...) Muestra a los marginales no como esa «otredad» ubicada en las periferias de la ciudad, sino, al contrario, como personajes que son la médula de grandes urbes. (p. 13)

Esta corriente abarcaría películas “que ponen en escena la subcultura de la calle, que se presenta como una especie de trauma inconsciente en la mirada de la sociedad productiva e integrada” (León, 2005, p. 14), un cine que “relata sin ningún ánimo redentor la violencia y el desamparo que se experimenta en la cultura de la subcultura de la calle” (p. 23). Nuestro crítico, al recortar su universo de estudio, deja fuera las obras de la violencia y pobreza en el campo, e incluye películas sobre la subcultura citadina, caracterizadas por la denuncia y no redención, a la manera del Nuevo cine, es decir, con propuestas políticas, reflexivas, que no se limitan a espectacularizar la pobreza y la violencia. Para referirse a esa dramatización de la violencia urbana, de la marginalidad social y el desarraigo identitario, León retextualiza el sintagma “realismo sucio”, término usado en la teoría literaria para referirse a la obra

pesimista, abisal y escatológica de John Fante y Charles Bukowski. En resumen, este sería un cine del desencanto radical, que se concreta en películas que muestran la “tragedia” del mundo distópico de la calle, que reconstruyen “la experiencia de la exclusión social y marginalidad sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas o ilustradas, que aborda la pobreza y violencia desde el punto de vista de personajes marginales” (León, 2005, p. 24).

Por nuestra parte, buscamos ampliar la comprensión del término realismo sucio o trágico, argumentando que bajo este paraguas conceptual se puede englobar a las películas que abordan la violencia y la pobreza, ya sea mediante la denuncia o simplemente exhibiéndolas como espectáculo. Estas obras suelen estar vinculadas a personajes infantiles o juveniles, urbanos o marginales. Desde una perspectiva cinematográfica, se caracterizan por llevar al extremo o romper decididamente los límites en la representación y exhibición de la miseria y la violencia, desafiando los códigos de mostración establecidos en otras películas latinoamericanas que han tratado los mismos temas y personajes.

Asumimos la crítica radical a la violencia representada y la arbitrariedad sanguinolenta que Deleuze hace *La imagen-tiempo* (1985/2007), cuando cuestiona la evolución del “suspense” de Hitchcock, el montaje de choque de Eisenstein o lo sublime de Gance, y responde:

Quando la violencia ya no es la de la imagen y sus vibraciones, sino la violencia de lo representado, se cae en una arbitrariedad sanguinolenta; cuando la grandeza ya no es la grandeza de la composición, sino una pura y simple inflación de lo representado, ya no hay excitación cerebral o nacimiento del pensamiento. Es más bien una deficiencia generalizada, en el autor y en los espectadores (...) las condiciones de un arte industrial donde la proporción de obras execrables pone directamente en entredicho los fines y las facultades más esenciales. El cine muere, pues, por su mediocridad cuantitativa. (p. 219)

En consecuencia, nos preguntamos en qué se han convertido expresiones cinematográficas como el humanismo crítico de *Los olvidados*, la distancia elíptica de *El secuestrador* o el afán metafórico de *Crónica de un niño solo*. La respuesta se encuentra en este tipo de películas donde la violencia representada predomina, la arbitrariedad sanguinolenta y la excitación cerebral o reflexiva queda ausente.

Hacemos notar que la infancia y la juventud han enfrentado desafíos significativos en el cine, tanto a nivel mundial como en el contexto latinoamericano. Un ejemplo paradigmático es *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) de Buñuel, un documental que presenta la niñez en condiciones de extrema pobreza, enfermedad e ignorancia. La mostración de estas imágenes no es

gratuita, ya que busca denunciar políticamente estas condiciones al mismo tiempo que pretende estimular el pensamiento del espectador. Otras obras como *Alemania, año cero* (1948) o *Europa '51* (1952), ambas de Rossellini, muestran a niños víctimas de circunstancias que los llevan al suicidio, generando una profunda reflexión y estimulación cerebral, en torno a las alegorías de la inmediata posguerra.

En el ámbito latinoamericano, también hemos sido testigos de cineastas que han creado obras destinadas a provocar pensamiento y reflexión. Aunque existe una considerable distancia entre la pandilla infantil de barrio, que solo aspira a una pelota de fútbol para jugar en el potrero, de *Pelota de trapo* (Torres Ríos, 1948) y *Los olvidados* (Buñuel, 1950), que nos sumerge en el mundo de la pobreza y la violencia urbanomarginal, ambas propuestas se plantean como tema de reflexión frente a una sociedad capitalista que genera pobres y delincuentes debido al mal funcionamiento de su avara maquinaria de creación y distribución de la riqueza.

Películas como *Río, 40 graus* (Pereira dos Santos, 1955), que aborda la vida de los niños de la calle, destacan por la manera en que muestran la experiencia de la muerte, como la escena en que el niño persigue a su lagartija (11'). En *El secuestrador* (1958), de Torre Nilsson, se lanza su propuesta reflexiva sobre la distribución desigual de la riqueza y los efectos en la niñez y la juventud, atrapadas en la pobreza y expuestas a los riesgos de la delincuencia.

Si miramos estas películas desde la perspectiva de los límites de la mostración, podemos observar que las escenas más fuertes, como el cuerpo infantil lanzado al basural, en *Los olvidados* de Buñuel, la fuga del niño entre los cables del teleférico (44'), en Pereira dos Santos, o la escena de la violación y el ataque del cerdo al Bolita (46'44"), en Torre Nilsson, utilizan recursos como la distancia de la cámara, el fuera de campo y la elipsis, para sugerir en lugar de mostrar directamente. Buñuel, Pereira dos Santos, Torre Nilsson, junto con Favio, siguen la tradición de la grandeza de la composición y se acercan al pudor y profundidad del Jean Vigo de *Cero en conducta* (1933), porque hay hechos o fenómenos del mundo que, cuando pasan a la ficción, deben ser atenuados apelando a esa ya vieja noción de la retórica y la literatura, la litote o lítote (atenuación, expresión indirecta), y varios recursos que el cine históricamente ha empleado como mecanismos de atenuación para respetar ciertos límites en la mostración⁶⁵, reconociendo la necesidad de equilibrar la realidad con la sensibilidad del espectador.

65. Un ejemplo maestro de atenuación, pero por vía de la metonimia y el fuera de campo, está en la película colombiana *Cóndores no entierran todos los días* (1984), de Francisco Norden, sobre la violencia política: la angustia de un caballo que galopa en llamas se lo sugiere con sonidos, luces y la expresión de horror del actor (3'20"-4'20").

En *Crónica de un niño solo* (1958), Favio extiende la tradición cinematográfica que aborda la infancia como paradigma de la desigualdad, la pobreza y la explotación económica. Al igual que los maestros anteriores, Favio incorpora una estética, una ética y una política de la puesta en escena, la fotografía y el montaje, que trata la pobreza y la violencia con distanciamiento, la elipsis y el fuera de campo, generando efectos de atenuación. Ejemplar es la escena de la violación del compañerito del protagonista (58'30"), en la cual Favio sustituye la mostración visual por la expresión metafórica del grito (*quid pro quo*). En esta tradición, nunca busca convertir a los personajes niños o jóvenes pobres o delincuentes en espectáculo para la mirada exótica, incapaz de provocar excitación cerebral, que apunta a generar respuestas puramente emocionales y, en ocasiones, viscerales.

El realismo sucio: sin límites en la mostración

La grandeza de la composición cinematográfica, como estética/ética/política de la atenuación (litote) sobre la pobreza y la violencia, encuentra su contraparte en la mostración excesiva o en la caída de los límites, dado que la distancia de la cámara se pierde y se abandona el uso del fuera de campo o la capacidad expresiva de la elipsis y la metáfora visual. La vía visceral y pornomiserabilista ocurrirá en países como Colombia, en documentales como *Chircales* (Rodríguez, 1972) y *Gamín* (Guerra, 1976). Ciertamente, el pornomiserabilismo de la victimización extrema y el exhibicionismo descarnado de la pobreza (u obsceno, porque muestra lo que debía quedar elidido fuera de escena) nació con intenciones de denuncia, si bien tempranamente fue criticado y evidenciado en el cortometraje *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1977), como vampirismo de la pobreza, filme en el que, en palabras de Gonzalo Aguilar y David Oubiña (2007), se desnudan las trampas y trucos del "lamento y el panfleto" (p. 64). Fueron películas que empacaron la miseria y la exportaron para satisfacer la mirada exótica de un público, festivalero a veces que, en nombre de la solidaridad y la ideología, patrocinaron la producción de tales películas. Vale la pena parafrasear a Nietzsche (1983-1985/2011): "el mundo se parece al hombre en que tiene un trasero: es verdad; que hay mucha mierda en el mundo: es verdad; pero que no por esto el mundo es un monstruo cubierto de excrementos" (p. 178).

En la década de los 90, como consecuencia del desencanto de la utopía socialista, se gesta un cine que hace *tabula rasa* de los mecanismos de atenuación. Los directores suman elementos como actores naturales, toma directa y los hechos reales, se inclinan hacia la mostración excesiva

de la miseria (a dosis crecientes), llevando al extremo la argucia de la pornomiseria, que es colocar al personaje (niño, joven, mujer) en peligro extremo, allí donde ya solo operan fuerzas pulsionales que ejercen una suerte de chantaje emocional sobre el espectador y que, por supuesto, llegan al abuso de sus actores y actrices. Como señala Deleuze (1980-81/2017) en su bello libro sobre ética, *En medio de Spinoza*, hay impotentes o esclavos (en la misma situación que el tirano y el sacerdote) que se sienten mejor cuando peor va todo: “Peor va, más contento está. Ese es el modo de existencia del esclavo. El esclavo es aquel que, cualquiera sea la situación, siempre tiene que ver el lado feo” (p. 92).

En este sentido, varias películas van a hacer exactamente eso que Mayolo y Ospina denuncian en *Agarrado pueblo*, y que Deleuze suscribe como signos del esclavo moral: mostrar el excremento y el lado feo: *Pixote: la ley del más débil* (Héctor Babenco, 1981), *Rodrigo D. no futuro* (1990) o *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria; *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999), *Ciudad de Dios* (Meirelles y Lund, 2002); *La Virgen de los sicarios* (Schroeder, 2000), *Rosario Tijeras* (Maillé, 2005), *Satanás* (Baiz, 2007), *Última parada 174* (Barreto, 2008). Todas repiten el insostenible lema de que han sido realizadas a partir de “hechos reales”, para justificar la mostración extrema de lo abyecto, atrapando a sus personajes en la trama de la pobreza y la violencia, el abandono y la soledad, vividos en la calle y en la noche; todas protagonizadas por grupos y pandillas (a veces como violencia organizada). Estas películas, como asevera el crítico colombiano Oswaldo Osorio (2010), no pasan de la simple “anécdota sensacionalista” (p. 64), pero han sido ávidamente consumidas no solo por propios, sino también por extraños, como los espectadores europeos “impregnados de buena consciencia barata” (Cozarinsky, 2016, p. 33).

Sintomáticamente, y a la manera de calvario cristiano, en toda esta maquinaria exasperada del *pathos* miserabilista, el cuerpo, su carne y su sangre son los que padecen a causa de la arbitrariedad sanguinolenta, convirtiendo las películas en un auténtico cine calvario con sus respectivos planos de sangre. Películas como *Satanás* (64' en adelante, incluido el plano de la madre que sangra, la quema de su cadáver y la masacre final), o *Ciudad de Dios*, en la que ciertamente hay mucho cine, pero contrariado por niveles de violencia innecesarios, como la historia criminal de Zé Pequeno, la escena del niño que es obligado a matar a otro niño o la escena de la muerte de Zé Pequeno. Colombia ha sido la cuna de este realismo pesimista y desesperanzado —aunque no el único— bajo el argumento poco convincente de que la realidad colombiana, marcada por la violencia política, guerrillera y narcotráfico, “siempre tendrá un protagonismo que

ningún otro tópico podrá superar”, de ahí que “para el cine colombiano continuará siendo la oportunidad de hacer películas tan contundentes y viscerales como las que se han hecho” (Osorio, 2010, p. 12).

Sin embargo, ese visceralismo, administrado por el vampirismo de productores y realizadores que explotan económicamente la pobreza y violencia con esa infaltable mezcla de crimen, drogas y prostitución, muere por su mediocridad cuantitativa. Las películas excesivas y sin límite evidencian la complicidad y la falta de imaginación de los realizadores, incapaces de entender que, sobre el dato real, la ficción puede construir abstracciones alegóricas y metafóricas. El cine colombiano ha dado lugar a otro cine, orientado a otras historias del pueblo colombiano, donde la violencia y la pobreza se abordan con más prudencia y creencia en una estética/ética/política de la mostración, como en *Golpe de estadio* (Cabrera, 1998), *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2003) o esa alucinante psicodelia neobarroca que es *El colombiano dream* (Aljure, 2006). Estas películas se caracterizan por su riqueza en alegorismo y metáforas, llenas de humor y de una burla bondadosa de sí mismas, aplicando la fórmula de Nietzsche (1888/2008, p. 14); *ridendo dicere severum* (hablar de cosas serias, riendo), donde el ser jovial y el burlarse bondadosamente de sí mismo justificaría toda dureza, “es la humanidad en persona”.

El cine de entresiglos

Hemos insistido en que la historia del cine latinoamericano debe entenderse como una trenza tejida con varias hebras, no exenta de irregularidades, cortes, sobreposiciones, vetas marginales e hilos perdidos. Con certeza, el cine industrial ha dejado su huella en la trama de la historia, configurando el bajo continuo, sobre todo en los países con la industria cinematográfica estable. Es más, se podría alegar que todo el edificio del cine subcontinental se ha levantado, dentro o fuera, a favor o en contra, de la lógica conceptual y la *praxis* comercial de la industria cinematográfica latinoamericana.

Desde mediados de los años 90 hasta el 2010, la producción cinematográfica latinoamericana se diversificó notablemente dando lugar a diversas vertientes que distinguen por sus poéticas de puesta en escena, estéticas de lenguaje, procesos de producción y estrategias de distribución y circulación. Esta heterogeneidad, no solo está determinada por lo estrictamente cinematográfico, sino también por elementos extra cinematográficos, como el mercado, la geopolítica, el intercambio cultural, las coyunturas socio-económico-políticas y los procesos culturales nacionales. Además de la globalización, la revolución tecnológica indetenible y la dictadura de la imagen

espectacular, donde las películas estadounidenses ocupan mayor parte del tiempo/pantalla en todo el mundo, han influido en la producción cinematográfica latinoamericana.

En este contexto, el cine latinoamericano de entresiglos experimenta un momento de especial ebullición y expansión. La confrontación constante con la amenaza monopólica de formas, imágenes y sonidos derivados de la globalización y la revolución digital, impulsa al subcontinente a una nutrida y heteróclita proliferación de filmes. Un ejemplo de estas vertientes es el cine comercial o de gran público que se desarrolla entre los años 90 y 2000.

El cine comercial o de gran público (años 90-2000)

En ese modelo, el cine adopta una naturaleza decididamente industrial y comercial, con presupuestos significativos derivados de la lógica de la coproducción. Este enfoque busca emular la versión criolla del comercial *mainstream* y espectacular *star system* hollywoodense, generando películas de corte costumbrista, urbano y populista, dirigidas al gran público, con fuerte tradición en países como Argentina, Brasil, Colombia. México y Argentina destacan en producir películas y directores de exportación, como Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Alejandro Agresti, Walter Salles, Fernando Meirelles, directores que lograron salir de sus países y rodar fuera. Frank Padrón (2011) se refirió a ellos como el “grupo de los nuevos latinos en Hollywood”, que legítimamente emigraron tras la “posibilidad de mayores ganancias (...) (re)conocimiento internacional y evidente ensanchamiento [de sus] carreras” (pp. 159-160).

Este modelo cinematográfico es fuerte principalmente en aquellos países que han mantenido una experiencia industrial y una larga tradición cinematográfica. Se caracteriza por producir películas con historias orgánicas y guiones impecablemente estructurados conforme al canon de base aristotélica y el recetario clásico de continuidad narrativa. Estas películas buscan lograr transparencia del relato e identificación y proyección del espectador, al tiempo que exploran elementos de la modernidad cinematográfica, como las bifurcaciones de tiempo subjetivo.

También conocido como “cine de fórmula” o “cine de gran público”, este modelo se destaca por repetir fórmulas narrativas y de producción probadas, como el reparto internacional, una gran factura técnica, *casting* de estrellas, presupuestos internacionales y una alta inversión en publicidad. Esta fórmula ambiciosa y millonaria ha generado productos de gran difusión comercial, ejemplificadas por películas como *Como agua para chocolate* (Arau, 1991) o la

obra completa de María Luisa Bemberg. Estas películas suelen participar en grandes festivales y han dado lugar a obras nominadas al Oscar norteamericano, siendo *El secreto de tus ojos* (Campanella, 2009), un ejemplo destacado, pues ganó el Oscar a Mejor Película Extranjera en 2010. Es probable que una gran mayoría de las películas comentadas en este estudio provengan de ese sistema industrial. Ciertamente, más atrás, Buñuel, Emilio Fernández, Leopoldo Torres Ríos, Pereira dos Santos, entre tantos otros, se formaron o filmaron en el sistema industrial de estudios.

Históricamente, el cine producido en el sistema de estudios, ha gozado de una gran acogida por parte del público, pero no ha tenido tan buena suerte con la crítica o con sus detractores ideológicos o estéticos, que les han denostado de varias maneras. Fernando Solanas y Octavio Getino (1969) lo llamaban *primer cine*, en tanto variantes nacionales del cine norteamericano. Por otro lado, Rocha (1965/2011), adoptó una postura más radical, al referirse a él como “la tendencia de lo digestivo”, o sea, “películas de gente rica, en casas bonitas, conduciendo automóviles de lujo; películas alegres, cómicas, rápidas, sin mensajes, de objetivos puramente industriales” (Rocha, 1965/2011, p. 32). A pesar de las críticas, no creemos que se deba negar que ese cine ha producido obras de valor estético genuino, aunque mayoritariamente produzca películas de absoluta prescindencia. Algunos directores y películas han desafiado la dualidad arte vs. industria, así como los conceptos nacionalistas latinoamericanos, como originalidad, identidad o esencia. Es indudable que poseen valores que vale la pena señalar.

Estos son algunos títulos clave de ese cine a la hora de hacer un panorama del cine latinoamericano, a casi 125 años de su origen: *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992), *Cronos* (Del Toro, 1993), *El callejón de los milagros* (Fons, 1995), *Caballos salvajes* (Piñeyro, 1995), *Martín* (Hache) (Aristarain, 1997), *Cenizas del paraíso* (Piñeyro, 1997), *Estación central* (Salles, 1998), *Nueve reinas* (Bielinsky, 2000), *Amores perros* (Iñárritu, 2000), *A la izquierda del padre* (Carvalho, 2001), *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001), *La fiebre del loco* (Wood, 2001), *Carandiru* (Babenco, 2002), *Machuca* (Wood, 2004), *Diarios de motocicleta* (Salles, 2004), *El invasor* (Brant, 2005), *Desierto adentro* (Plá, 2008). Para matizar, se puede afirmar sobre esta galería lo mismo que Zaira Zarza (2010) dijo acerca de las películas brasileñas de la lista: “muchas de ellas con intenciones comerciales logradas a partir de estrategias del cine *mainstream*, pero siguiendo la premisa de que la clave del éxito parte de ponderar lo más auténtico, lo propio y lo idiosincrásico” (p. 43). Entre la armonía disonante que hay en esas películas, que también exhiben un evidente espíritu universal, hemos hallado vasos conductores muy poco explorados, por ejemplo, el tema del cuerpo y el deseo.

El cine latinoamericano y la ley del deseo

Hemos anotado que el sistema moral del juicio cristiano, vía censura, ha impuesto modelos conceptuales, dramáticos y hasta narrativos al cine latinoamericano. La narrativa del evangelio ha permeado los guiones, como lo hemos sugerido a propósito del moralismo del cine de cabaret mexicano y del realismo sucio y su aspecto de cine calvario. Sin embargo, el laicismo abierto de entresiglos ha tenido expresiones anti teológicas notables, siguiendo la tradición de Buñuel, Torre Nilsson, Ripstein y Bemberg, los más implacables detractores de la moral y su sistema de creencias y prácticas.

Los lugares en donde se han jugado las más altas apuestas entre esa moral (cultura de la tristeza) y la ética (de las pasiones alegres) son el deseo y el cuerpo. A pesar de las imposiciones morales, en varias películas el deseo y el cuerpo han subvertido astutamente las tramas moralizantes. Un buen ejemplo es *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1973), que utiliza el incesto como alegoría para dismantelar las tramas morales, encarnadas en un padre autoritario. Este motivo ha sido retomado en varias películas, de entre las arriba enumeradas como parte del cine industrial latinoamericano.

En *El callejón de los milagros* (Fons, 1995), el deseo desafía instituciones paradigmáticas del sistema moral como la pareja heterosexual y la familia, demostrando la inviabilidad de la sagrada familia, o al menos, sus desajustes. *Cenizas del paraíso* (Piñeyro, 1997), inspirada en un guion que le debe a *Susana, demonio y carne* (Buñuel, 1951), presenta la carne como un vector destructor de la familia. En *Amores perros* (Iñárritu, 2000), extraordinaria máquina de cámara móvil y montaje alternado, solo comparable a la que aparecerá en *Ciudad de Dios* (Meirelles y Lund, 2002), el deseo se cruza entre dos hermanos y una pareja, si bien se suman otros móviles que terminan por derrumbar la institución marital. Tampoco la amistad logra sostenerse cuando se trata del deseo erótico, y la prueba es *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001), película de viaje y *bildungsfilm*, en la que la inmadura juventud asimila, con bastante dificultad, las lecciones de amor y deseo que les imparte una mujer mayor, en clave de educación sentimental, afectiva y erótica.

Cuando el deseo confronta directamente al sistema moral, ocurren historias tan resonantes y conmovedoras como *A la izquierda del padre* (Carvalho, 2001), que utiliza la figura paterna como alegoría de la autoridad que construye verdaderas teocracias domésticas, con su andamiaje de creencias, prohibiciones y castigos, bajo la idea de que el Demonio

(la personificación alegórica) es el cuerpo o está en el cuerpo. La película es una de nuestras obras maestras por sus logros en todos los órdenes; basada en la barroca y poética novela de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1989), revela tensiones entre la ley moral y el deseo encarnados por los hermanos André y Ana, quienes consuman la vida y el deseo y, al consumarlo, arremeten contra la ley y destruyen el castillo de la pureza. La cámara revela nítidamente los estremecimientos antiguos e imperiosos que van de la tierra a la carne, del árbol al hueso, atravesados por la vida, el devenir y el amor. *Desierto adentro* (Plá, 2008), continúa esta crítica frontal al sistema moral del juicio llevado a cabo por las otras películas. La confrontación crítica contra la moral en la película mexicana es frontal, puesto que su guion también le debe a *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1973), solo que ahora las acciones ocurren en el desierto y no hay una madre protectora. Este retrato de la manera en que las ideas de pecado, castigo y expiación determinan la visión del mundo y las acciones de los personajes no puede ser más preciso respecto a lo delirante del proyecto de ese padre, quien decide construir un templo junto con sus hijos, como si estos, por el hecho de haber nacido de un aparente hombre pecador, fueran *a priori* igualmente culpables (otro dogma matriz del sistema del juicio moral). La crítica al dogma del pecado original cristiano es visible. Pero la vida, el deseo y los cuerpos otra vez van a echar abajo el templo, así sea escenificando el delicado tema del incesto.

Estas películas son el resultado de la libertad de pensamiento, que ya no depende de una ley moral superior y universal sino que busca de todas formas alcanzar su puerto: depender de la elección particular como el principio de una ética individual.

El Novísimo cine de entresiglos (años 2000-2011)⁶⁶

“A mí se me ocurrió que el Mesías podía
ser la persona que se tiene al lado. Hombre, mujer, niño
pero que, con una mirada, una sonrisa, un detalle, te hace la vida mejor.
De hecho, quise decir que hay muchos pequeños Mesías,
y que la gente se pasa esperando al gran Mesías”

Daniel Burman

66. Varios fragmentos de esta sección fueron anticipados en: Galo A. Torres (2013), “Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo cine latinoamericano”, publicado en la revista *CICLA*. Cita con el cine latinoamericano.

El año 2008 resultó ser significativo, tanto cinematográfica como editorialmente, para el cine de la región. Por un lado, se cumplió el décimo aniversario, en promedio, de los estrenos de *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997) y de *Mundo grúa* (Trapero, 1999), dos filmes que la crítica argentina coincide en proclamar que inauguraron el Nuevo cine argentino de finales de los 90. Su trascendencia, vista desde una perspectiva subcontinental, radica en que el primer filme prolonga y completa la onda expansiva del realismo sucio, iniciado en el norte de la región a comienzos de los 90 (León, 2005), mientras que el segundo inaugura el Novísimo cine de entresiglos en el sur. Además, 2008 fue el año en el que se publicó *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, una compilación de textos teóricos de varios autores provenientes de todos los países de América Latina. Eduardo A. Russo (2008), el compilador, lidera este proyecto editorial motivado por la constatación de que “cosas notables” están acaeciendo en nuestro cine, pero, reconoce los desafíos al plantear el “problema consiste en precisar los perfiles y estructuras de esos acontecimientos” (p. 25). Uno de esos fenómenos es el advenimiento del neorealismo de lo cotidiano, como relevo del realismo social de los 60-70 y como la alternativa contemplativa y desdramatizada del cine latinoamericano de entresiglos, frente al ferviente realismo sucio de los 90 y sus prolongaciones actuales.

El contexto histórico condiciona a estas películas. Todo parece indicar que los nuevos realizadores expresan a través de sus filmes un nivel de desencanto y desconfianza hacia la situación cultural y socioeconómico-política en la que viven. La agudización de las crisis, cuyo punto culminante fueron los feriados bancarios de comienzos de siglo, consolidó el proceso de empobrecimiento y desigualdad propiciado por el neoliberalismo desbocado que dominó Latinoamérica durante los 90. En ese ambiente surge una sensibilidad que se orienta hacia lo que Ruffinelli (2001) llama “el día después” o “los días después”, concepto cinematográfico formulado previamente por Antonioni en los años 60: terminada la escena capital o el clímax, está lo que viene a continuación (Deleuze, 1985/2007). El Novísimo es un cine sensibilizado, debido a que vino después de las dictaduras, los descontroles del liberalismo económico y la crisis financiera y su apoteosis, la caída de las bolsas, la crisis inmobiliaria y el sacudón planetario del 2008, más los problemas ecológicos y el sainete de naciones de Kyoto.

La emergente sensibilidad del cine contemporáneo, centrada en lo cotidiano, la heroicidad menor y las historias mínimas con pequeños Mesías, encuentran sus raíces teóricas y estéticas en antecedentes pictóricos y literarios desde el siglo XVI. Los personajes de este Novísimo cine establecen un parentesco cinematográficamente con los orígenes del cine, particularmente con sus imágenes y vistas primitivas sesgadas por lo accidental, por “lo que

está allí”, pues “los temas de las «vistas» de Lumière [...] se dan alrededor de asuntos banales, poco destacables como artísticos —y poco destacables sin más—” (Aumont, 1989/1997, pp. 16, 17).

Cineastas como Ozu, conocidos por sus historias pequeñas, Antonioni, por sus rupturas del relato, sus vagabundeos y descripciones, constan entre los abuelos indiscutibles de estos jóvenes incorrectos y partidarios de la inacción. Entre las fuentes más inmediatas, figuran nombres y cinematografías que han aportado a esta corriente, desde Jonas Mekas y su cine casero o diario íntimo; el primer Jarmusch y su cinematografía del mundo adolescente y joven de *Permanent Vacation* (1982) y *Extraños en el paraíso* (1984), así como su afición por las situaciones y momentos incómodos; Takeshi Kitano también ha influido con sus juegos de alternancia entre acción y congelación escénica; Kiarostami, quien, al igual que Ozu, predica un exponencial cariño por sus personajes cotidianos envueltos en la época diaria.

Es definitivo, el Novísimo cine hereda de todos esos directores modernos y posmodernos europeos o norteamericanos, así como de cinematografías periféricas de las décadas de 80 y 90, “cuyo aprendizaje se ha realizado en ámbitos muy cercanos a la cultura de masas, el discurso televisivo y la música pop” (Civila de Lara, 2007, p. 1). Y se ha nutrido de las rupturas del orden clásico de la década del 50 del cine moderno y de los giros del cine posmoderno de los 80 y 90.

Lyotard (1987) proporciona explicación de la transición del gran relato al relato menor, atribuyendo la crisis del pensamiento dicotómico como el escenario determinante. Dentro de las consecuencias de este cambio, se destaca el agotamiento de la tradición del discurso del *pathos* de las grandes pasiones, así como la deconstrucción de las plantillas dramáticas utilizadas para su representación ficticia. En este contexto, se produce el desmontaje, tanto del héroe ejemplarizante del clasicismo, como del héroe fragmentado de la modernidad cinematográfica, hasta llegar a su sucesor, el personaje menor e intimista, pequeño y sin atributos, que viene a ser la pieza de recambio del personaje ideológico/revolucionario, así como la alternativa moderada del marginal/víctima/violento del realismo sucio.

En el caso del Novísimo cine argentino, hay antecesores tan prominentes como *Shunko* (Murúa, 1960), las de Kohon, *Tres veces Ana* (1961) y la ejemplar *Breve cielo* (1969), y las obras de Favio, *Crónica de un niño solo* (1965) y *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967). En todas ellas se observa un afán por estilizar los límites de la mostración y dejar el dato trágico fuera de campo o colocarlo en los diálogos. En *Breve cielo* es patente la decisión descriptiva para dar protagonismo a las cosas y al espacio, por la manera en que la cámara enfoca el escenario de las acciones y luego encuadra al personaje, así como el empleo profuso del plano secuencia. Para ponerlo en palabras de Deleuze (1983), en

esta película de los 70 existe un equilibrio entre la acción sensoriomotriz clásica y las situaciones ópticas y sonoras puras (descripción). Este equilibrio va a verse comprometido en las películas del neorrealismo de lo cotidiano en favor de las situaciones ópticas y sonoras puras de la descripción.

La explicación teórica más influyente del Novísimo cine se encuentra quizá en la teoría deleuziana, que aborda la descripción del cine moderno, centrándose en sus apreciaciones sobre el neorrealismo italiano de posguerra y la obra del director japonés Yasujiro Ozu. En el inicio de *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Deleuze (1985/2007) habla sobre cómo la modernidad cinematográfica del neorrealismo italiano se asienta en la crisis de la imagen-acción y en el triunfo de la descripción o de las situaciones ópticas y sonoras puras, transformándose así en “un cine de vidente, ya no en un cine de acción” (p. 13). Esta transición se evidencia en Antonioni, donde la fórmula “cuando la escena capital parece terminada, está lo que viene después”, se refiere al uso de tiempos muertos de la banalidad cotidiana y la mirada subjetiva de los personajes, así como la forma-vagabundeo, con la cámara que sigue a los personajes, mientras describe los lugares.

Estas características ya estaban presentes en la obra de Ozu, a quien se le considera el verdadero inventor o creador del cine de la banalidad cotidiana, de los héroes sin atributos y sus dramas de baja intensidad, como también del vagabundeo (viaje en tren, trayecto en taxi, paseo en bus, recorrido en bicicleta o a pie). En Ozu, la imagen-acción desaparece en provecho de una imagen puramente visual, en la que lo esencial es “una naturaleza y una conversación absolutamente triviales” (Deleuze, 1985/2007, p. 27). La razón que fundamenta este cine de vidente de Ozu radica en la creencia de que “el mundo está hecho de series que se componen y que convergen de una manera sumamente regular, obedeciendo a leyes ordinarias” (Deleuze, 1985/2007, p. 28). Según Deleuze (1985/2007):

las más extrañas aventuras se explican fácilmente y todo está hecho de cosas ordinarias (...) [por tanto] la vida es simple, y el hombre no deja de complicarla «agitando el agua durmiente» [de ahí que en Ozu] todo es ordinario y trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural. (p. 30)

Esto implica que la muerte forma parte de la vida y el devenir y sus leyes ordinarias de la existencia.

Si tuviéramos que resumir en una cápsula lo que es el neorrealismo de lo cotidiano, podríamos decir que, se diferencia del cine clásico que representa la tradición del *pathos* y apela a la normativa del guion neorristotélico, este enfoque cinematográfico se aparta de las convenciones del guion neorristotélico y enfatiza en el *pathos* formal de las bifurcaciones de tiempo subjetivo y

del Nuevo cine (moderno) latinoamericano de los 60 y 70 que, al representar el *pathos* ideológico e identitario, desafió las normas del guion clásico y se opuso a la imagen espectacular del cine formulista; el neorrealismo de lo cotidiano se aleja de versiones anteriores de la gravedad y la profundidad occidental y continental.

A diferencia de su inmediato antecesor y paralelo, el realismo sucio de los 90, que, al dramatizar el *pathos* miserabilista de la violencia y la marginalidad, se amoldó al formulismo clásico y las constricciones genéricas, el Novísimo cine de entresiglos se distancia de esas versiones de la gravedad y la profundidad occidental y continental. En la estela de Yasujiro Ozu (1903-1963), opta por una mirada de superficies, tratando de componer desde allí, lejos de esencialismos, absolutismos y sus demagogias, una mirada que dé cuenta no del *pathos* de las grandes pasiones, sentimientos y conceptos, sino de su ausencia o decadencia, de la apatía que está más cerca de la vida y sus acontecimientos

Esta apatía se fundamenta, en primer lugar, en un escepticismo y fatiga de cara a lo mayor como tragedia, a lo profundo como drama soberano, y a una sospecha ante al aura trascendentalista de las grandes pasiones, palabras e imágenes. En segundo lugar, se basa en una renovada fe en lo efímero y menor, en lo inmanente, la vida y el devenir, en aquello que había sido desacreditado por las tradiciones dramáticas patético/trágico/graves.

Desde el punto de vista de la dramática, las películas del neorrealismo de lo cotidiano invierten o ironizan la dramática tradicional al no atenerse a las causas ni a los hechos, sino a las consecuencias, como ocurre con *Los muertos* (Alonso, 2004), donde apenas conocemos los móviles del crimen, el juicio y los años en cárcel quedan elididos. Así surgen personajes e historias minúsculas, en una suerte de

empequeñecimiento simbólico del proyecto mítico, del gran metarrelato colectivo, para anclarlo en realidades breves, casi cotidianas y personales. Este enfoque, característico de la posmodernidad se manifiesta en el Nuevo cine latinoamericano de los 90, con una pulverización de la utopía, su recurso al minimalismo y a la subjetividad. (Ruffinelli, 2001, p.36)

Ruffinelli (2001) adiciona que el hallazgo clave del Nuevo cine latinoamericano de los 90, con respecto al Nuevo cine latinoamericano de los 60-70, es “el redescubrimiento del personaje individual y la dimensión individual de la experiencia” (p. 36). En parecida dirección, el cubano García Borrero (2004) ha advertido que este cine enfoca al individuo enfrentado a las mismas tragedias sociales, económicas y culturales de antaño, que sueña con un mundo mejor, pero ya no desde la utopía concebida por otros, sino desde aspiraciones más íntimas y modestas. Este cine exige una renovación de las

estrategias de representación con vistas a dramatizar conflictos íntimos y cotidianos del ser humano común, se aparta de narrar “la historia,” dramatizando “las historias”. La edad audiovisual que vivimos explica la nueva sensibilidad de los realizadores de este cine, fragmentada y dispersa, elementos base de la arquitectura del Nuevo cine de los 90 y entresiglos.

La narrativa del Novísimo cine también se alimenta de la omnipresencia de la narración televisiva y, de manera evidente, del *reality show*, que finalmente son imágenes documentales, cuyos contenidos están centrados en los eventos menores del ser humano común. La televisión, como instancia comunicativa-alienante y fuente narrativa, con su pronunciado giro sensacionalista y espectacular, se hace presente en varios filmes del Novísimo cine. En *Historias mínimas* (Sorín, 2002), casi se convierte en un personaje en sí mismo. En *En la cama* (Bize, 2005), *Temporada de patos* (Eimbcke, 2004) y *Suite Habana* (Pérez, 2003) asoma como objeto del decorado que interactúa con los personajes. Sin duda, cuando estas películas subrayan el rol protagónico de la televisión, no es solo para registrar su omnipotencia, sino también para cuestionar los excesos e instrumentalización de las vidas de los personajes por la lógica mercantilista. Esta forma de tratar lo televisivo tiene una dimensión alegórica y crítica, en línea con la perspectiva de Owens (1980/2001), que sostiene que “participar en la misma actividad que se pretende denunciar precisamente para denunciarla” (p. 235).

Guionizar y poner en imágenes personajes concebidos como respuesta al agotamiento de la tradición, ya sea trágica, utopista o miserabilista, se concreta en caracterizaciones cercanas al grado cero dramático o de atributos. Se trata de “ausencia de alegorías, personajes más ambiguos... personajes zombies inmersos en lo que les pasa” (Aguilar, 2006, p. 27), como se aprecia en *Los muertos* (Alonso, 2006). En ocasiones, los personajes aparecen empantanados y sumidos en lo poco que les sucede, como ocurre en *Temporada de patos* (Eimbcke, 2004) o *Whisky* (Rebella y Stoll, 2004) y, por último, personajes que encarnan una dramatización avocada a la épica del día a día, a los trabajos y las horas, como los de *Suite Habana* (Pérez Valdés, 2003).

En términos de macroestructura, este cine opta por la diégesis única de historias pequeñas. Solamente *Historias mínimas* (Sorín, 2002) recurre al dispositivo multidiegético de contar varias historias y diferentes personajes, que recuerdan el programa inicial de composición de *Paisà* (1946), de Rossellini, que repercutió en el Nuevo cine de los 60 y 70, o de Pereira dos Santos con *Rio quarenta graus* (1955). En las diégesis únicas, las historias del Novísimo cine se presentan desdramatizadas, con abundantes tiempos muertos y plano secuencia, que en algunos fragmentos del relato pueden llegar, como en el caso de *Temporada de patos* (Eimbcke, 2004), *Los muertos* (Bize, 2006) y *Hamaca*

paraguaya (Encina, 2006), a la congelación de la escena hasta el vaciamiento del plano para dejarnos solamente con el escenario, ya sea urbano o rural, interior o exterior; de tal forma que la cámara abandona la acción narrativa, para dar paso a una imagen descriptiva apta para la pura contemplación, según la fórmula de Deleuze (1985/2007): “identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo” (p. 30).

La gran mayoría de estos guiones se diseña con estructuras lineales, sin recurrir al tiempo subjetivo. Cuando la historia requiere proporcionar información sobre el pasado, en contadas ocasiones se recurre a la mostración por vía del *flashback*, como en *Temporada de patos* (Eimbecke, 2004) que incluye breves saltos hacia atrás. En uno de los *sketches* de *Historias mínimas* (Sorín, 2002), la historia de don Justo, al igual que *Los muertos* (Alonso, 2006), comienza con una breve exposición en tiempo anterior del hecho trágico, seguida de una elipsis temporal mediante fundido, situándonos en el presente narrativo. Es interesante destacar que los saltos hacia atrás carecen de la dimensión explicativa causal del *flashback* clásico, ya que estas imágenes también están desdramatizadas.

El recurso al plano secuencia y planos vacíos imprime a estos filmes de un sentido de que no pasa nada, una lentitud contemplativa y descriptiva, aunque existen diferencias. El montaje en general es el narrativo, con el uso de campo-contracampo, y hay momentos en que se recurre al plano único y al consecuente fuera de campo, como el caso de *Historias mínimas* (Sorín, 2002), *Whisky* (Rebella y Stoll, 2004) o *En la cama* (Bize, 2005). *Suite Habana* (Pérez Valdés, 2003) es particular porque su montaje es más complejo y expresivo, con inserciones, como el agua de una lavadora, un ventilador o un tractor desmontando el macadam, que remiten al montaje de intervalos de Vertov. El programa de planos de *Los muertos* (Alonso, 2006) y *Hamaca paraguaya* (Encina, 2006) por la insistencia en el plano secuencia, los planos vacíos digresivos o largos *travellings* descriptivos, apunta a la creación de bloques espacio-temporales, a la constatación de la duración o tiempo objetivo que convoca a la mirada y la contemplación.

Películas como *Historias mínimas* (Sorín, 2002), *Whisky* (Rebella y Stoll, 2004), *En la cama* (Bize, 2005) o *Los muertos* (Alonso, 2006) no escapan a lo patético de momentos decisivos, pero recurren a la elipsis para evitar mostrar ese instante límite. En lugar de dramatizar el evento-catastrófico, se enfocan en lo que precede, acompaña o sucede después de la situación patético-grave. El recurso elíptico cambia de sentido: mientras en la norma clásica el corte estaba destinado a eliminar los tiempos muertos para apresurar la acción, en estas películas, el corte sirve precisamente para desactivar o eludir la situación límite. Severo Sarduy (1972/1999) asociaba la elipsis (barroca) con lo que en psicoanálisis se llama supresión/represión, la operación psíquica

que tiende a excluir de la consciencia lo desagradable o insoportable. Por ende, lo suprimido y lo elidido permanecen en el sistema conciencia, y el significativo elidido pasa a la zona del preconsciente. Ni siquiera el *flashback* es mostrativo de la acción fuerte o decisiva, como en *Los muertos*, donde se muestra rápidamente los cadáveres y apenas la mano que porta el machete homicida, evitando así la acción límite, el acto criminal. En este punto vale recordar la antigua regla horaciana de no representar ante los ojos del público el sacrificio de los hijos de Medea; las imágenes del Novísimo cine han filmado muy pocas gotas de sangre o sus sucedáneos.

Las estrategias de atenuar y eludir, de no mostrar, han sido una práctica común; el diálogo ha sido un gran recurso atenuante en el juego de los límites de la mostración. La diferencia de estas nuevas imágenes y el núcleo de su novedad residen en una huida radical de lo patético grave del encuadre. Cuando la muerte, el amor, el deseo o la locura pretenden entrar en escena, se opta por el corte, se apela a la elipsis y al fuera de campo. En *Los muertos*, para bajar el volumen a la gravedad de la tragedia, se filma lo que viene después del evento traumático, y se baja aún más la intensidad prolongando los momentos triviales o manteniendo el plano en esos momentos de calma cotidiana. Radicalmente, toda la película se construye alrededor de la cotidianidad o eventos menores, dejando el gran acontecimiento fuera de cuadro, pero sugerido. En *Ana y los otros* (Murga, 2003), la joven protagonista vuelve de Buenos Aires a Paraná por trámites judiciales. Desde su llegada, se topa con viejos amigos de barrio, compañeros de colegio, y se reencuentra con sus raíces familiares y los lugares de su infancia. En el transcurso de esos encuentros, nada extraordinario sucede, pero surge la nostalgia por un viejo amor al que no puede ubicar. Hacia el final, averigua la dirección de su antiguo amor y la película concluye mostrando la casa de él desde la distancia. Ana se acerca, golpea; la puerta se abre y entra. Fin de la película.

Estas estrategias y estructuras no dejan de recordar ciertas matrices literarias: *Ana y los otros* parafrasea e invierte al Becket de *Esperando a Godot*, transformándolo casi en buscando a Godot; *Los muertos* se identifican con Edipo en Colono; y si hay un Bartleby en el Nuevo cine ese es David, el protagonista de *La perrera* (Nieto, 2005): perdedor, insuperable onanista y mariguanerito jovial, de 25 años, que no se anima a estudiar y prefiere no hacer nada, viviendo la célebre frase de Bartleby: “preferiría no hacerlo”.

¿Este cine es la ausencia de la política? Ciertamente, en esta cinematografía que omite datos nacionales contextuales y rechaza la demanda identitaria y política (Aguilar, 2006), el sentido alegórico ideológico y político que caracterizó al Nuevo cine de los 60-70 retrocede. Retrocede, pero no desaparece, y cambia de sentido o se matiza. Estas ficciones ya no se centran en la toma de conciencia, la denuncia social, la acción política o la provocación como

sustancias dramáticas, sino que vuelven a los mundos privados, interrelaciones personales y conflictos íntimos, con una vocación intimista no excluyente, colocando la crítica y la denuncia en un segundo o tercer plano dentro de la trama. Por ello, no hay apuntes abiertos sobre la historia nacional, la coyuntura económico-social y el estado de la cultura como núcleos o tesis a argumentar, sino que estos elementos sirven de fondo. Parece tratarse de una política de la imagen y su decisión de cinematografiar a otro pueblo, de los tantos que olvidó el cine político de los 60 y 70, como la joven madre, el anciano o el vendedor de comercio minorista de *Historias mínimas* (Sorín, 2002).

Para ubicarnos mejor, debemos considerar las edades de los realizadores: Fernando Pérez y Carlos Sorín nacieron en 1944, Fernando Eimbcke nació en 1970, Paz Encina en 1971, Lisandro Alonso en 1975, Matías Bize en 1979. A pesar de la diferencia generacional, entre *Historias mínimas* del veterano Sorín y *En la cama* del jovencísimo Bize existe una sensibilidad común que va más allá de la edad, concretándose en una poética compartida.

Hemos señalado a *Mundo grúa* (Trapero, 1999) como el punto de partida continental del neorealismo cotidiano, cuyo máximo exponente es *La ciénaga* (Martel, 2001), que aborda la vida en suspensión después de la catástrofe. Estos datos sugieren la existencia de un movimiento en América Latina. El éxito en festivales de *Párpados azules* (Contreras, 2007), de *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008), el segundo largo de su director, y de *Gigante* (Biniez, 2009) confirma la continuidad y expansión de un tipo de cine que, como hemos aseverado, ha optado por cinematografiar personajes que han estado casi ausentes del cine latinoamericano: los ancianos, los infantes, el chico de la esquina o la dependienta, incluso los animales y las cosas; todos ellos alejados de los intereses dramático-económicos de la imagen-acción dominante.

Son testimonios de lo planteado anteriormente, el anciano don Justo y su perro ausente de *Historias mínimas*; los viejos de *Viaje hacia el mar* (Casanova, 2003), que lo único que quieren antes de morir es ver el mar; o los padres que esperan al hijo ausente en *Hamaca paraguaya* (Encina, 2006). En *Familia rodante* (Trapero, 2004), la abuela es la que manda; en *Las acacias* (Giorgelli, 2011), una niña de pecho es la protagonista indiscutible; y los perros poseen un rol dramático en *Bombón, el perro* (Sorín, 2004) y en *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008). Estas cámaras no han descuidado ofrecer a la mirada las cosas, los objetos y lugares, a veces como bodegones (naturalezas muertas, en realidad bastante vivas) que muestran la vida inmaterial de las cosas; no hemos olvidado las aventuras del pastel de *Historias mínimas* (Sorín, 2002), a veces como paisajes urbanos o rurales, y también interiores, que rodean o acogen al personaje; con lo que devuelven al espectador a ese estado de identificación o continuidad entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo, entre la vida interior y la vida exterior, que son la misma y única vida.

Conclusiones

El recorrido de *Ojo al sur. Panorama crítico del cine latinoamericano* ha estado condicionado por algunos parámetros. El primero de ellos, el uso de la primera persona del plural no ha sido casual, sino propositivo. El “yo” no existe, es una mera costumbre, una simple convención gramatical o, en el mejor de los casos, una metáfora. Los nombres de los autores citados y la primera persona del plural se entrelazan en un coro enunciativo. Nuestra intención crítica y ensayística ha surgido desde un lugar de enunciación muy específico: la suma de temperamentos. Justamente por ello, por esa desautorización, no hemos pretendido elegir las “mejores” películas o proponer un canon, sino tan solo postular un gusto plural en forma de películas.

En otro orden, este estudio no ha supuesto en estricto una propuesta historiográfica, aunque incluye ciertos aspectos históricos. Más bien, ha sido un ensayo extenso, analítico y crítico, dispuesto sobre una trama historiográfica, acerca de un *corpus* básico de autores y películas que consideramos ineludible para la formación de un estudiante de cine. El análisis filmico se ha acompañado de una interpretación alegórica, destacando situaciones y personajes que dramatizan y personifican aspectos y fenómenos de la historia, del mundo social y del privado. Se han resaltado elementos claves a nivel de la historia, de los personajes, del discurso de una película, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión; esto es, destacando, a nivel del guion, los temas y personajes claves, y luego las instancias narradoras y el lenguaje propiamente filmico. En varios casos se han detallado los minutos y segundos de escenas y planos recomendados para revisar y estudiar detenidamente debido a la intensidad de sus contenidos o por la cualidad formal de su expresión.

Respecto a las fechas y etiquetas (conceptos nominales), aceptamos de entrada (y de salida) que toda periodización y categorización nominativa y clasificatoria es meramente operativa, sirve para ordenar una exposición y facilitar la conversación sobre un objeto del mundo real. Todo es discutible, incluso la discusión misma. “El búho de Minerva solo levanta el vuelo en el crepúsculo” (Hegel, 1820). Siguiendo la idea de Borges (1960) sobre la creación literaria, de que “los propósitos y teorías literarias no son otra cosa que estímulos y que la obra final suele ignorarlos y hasta contradecirlos” (p. 89), también son posibles la contradicción y el desajuste entre la proposición y la película. Sabemos que el objeto (una corriente, un grupo de películas, una obra autoral) puede escapar al concepto y el intento de acorralar películas y autores en unas fechas y categorías específicas a veces resulta insuficiente, ya que los desbordes son inevitables. Nunca una corriente termina y otra comienza en unas fechas exactas, y hay autores que siguen produciendo más allá de las fechas límite de una artificiosa periodización, o que niegan sus propios presupuestos poéticos. La realidad caótica se asemeja a un sistema de lianas o de series asincrónicas, hartos difícil de ordenar cronológicamente. Hemos llevado a cabo el ejercicio, es mejor tener algo que nada.

De igual modo, hemos intentado escapar de cualquier tipo de binarismo reduccionista buscando explorar lo múltiple, tanto en las orientaciones conceptuales como en las filiaciones y disidencias. Hay que criticar todo, comenzando por nosotros mismos. Pero cuando se ha creído oportuno hemos tomado posición, siempre con el temor de forzar nuestros propios márgenes. La actitud crítica con respecto al Nuevo cine de los 60 y 70 se ha manifestado al presentarlo como una corriente más entre las varias que corrían paralelas en esos años, así como en relación a los excesos en la mostración, la ruptura de límites éticos y formales del realismo sucio.

Es indudable que lo político es la insignia del cine hecho en América Latina, ya sea como militancia, disidencia o toma de posición frente a la compleja red de relaciones de poder que involucra a todos los poderes: la política nos atraviesa sin tregua, y bien que sea así. Criticar a las derechas y a las izquierdas, delatar a los dogmatismos y las ciegas militancias, prevenirnos contra los imperialismos y los totalitarismos, contra los excesos del capital y del Estado, son principios rectores, lo que equivale a una oposición frontal a todas las versiones del poder: macro, meso, micro y nano poderes, donde quiera que levanten sus tiendas.

Igualmente, aquí hemos procurado ampliar el alcance del concepto “política”, y su expresión en las películas y los cines de estas tierras. Siguiendo la perspectiva de Kafka, se ha afirmado que en las culturas menores lo político ya es privado, así como lo privado ya es público. Esta posibilidad obliga a tejer

un sistema de lindes y deslindes entre la pluralidad de las poéticas autorales, con otro universo no menos múltiple que es el de las políticas. La propuesta de Deleuze y Foucault (1972) de desplazar la política, girar el lente y dirigir el foco hacia la micropolítica del deseo de la vida y el devenir ha sido adoptada para entender la complejidad de expresiones políticas en el cine latinoamericano.

Por eso hemos llegado a hablar incluso de la “gran política” nietzscheana, claramente visible en algunos realizadores, asumida como guerra espiritual contra la mentira moral que se ha erigido como verdad durante siglos. Este enfoque nos ha conducido a traslucir la tensa relación que el cine de América Latina ha mantenido con el sistema moral del juicio cristiano y su brazo ejecutor, la censura. Al final, se podría afirmar que el cine más crítico y punzante ha dado las espaldas a esa moral del juicio católico o la ha confrontado por vía de la ironía o de la parodia burlesca, como se evidencia en *El evangelio de las maravillas* (1998), de Ripstein.

Esta ampliación de la noción de política, también se ha dirigido a la política de las imágenes en sí mismas, un aspecto central del cine neobarroco que se caracteriza por su gusto por el exceso de la forma. Desde el cine silente y sus vistas primitivas hemos constatado una energía auroral que animaba las imágenes cinemáticas de Hispanoamérica. Y si es verdad que la gran mayoría de ese material está perdido irremediablemente, también es verdad que hay muy buenos ejemplos de lo que pudo haber sido esa energía primera, cuyo mayor ejemplo es *El último malón* (Greca, 1917) por su temprana modernidad multidimensional.

También, es cierto que, de alguna forma, nos hemos ceñido al camino recorrido por otra crítica y otros teóricos, aunque no sin realizar nuestros propios aportes. Hablar de naturalismo en el cine y aclarar los rasgos distintivos de esas películas, siguiendo a Deleuze, ha sido tarea bastante arriesgada, como lo ha sido proponer la existencia de un cine neobarroco. Es importante destacar que el término fue aplicado por primera vez en América Latina en siglo XXI por Paul A. Schroeder Rodríguez (2011), y que Severo Sarduy ya había sugerido en 1971 el uso expreso de ciertos estilemas neobarrocos en Torre Nilsson y Glauber Rocha. Aquí, solo hemos ampliado esos aportes para dar nuestra propia versión de lo que es una película neobarroca: un sistema de adorno, bifurcaciones de tiempo subjetivo, duplicaciones de imagen-cristal e imposibilidad, una forma, quizá la más extrema, de la modernidad cinematográfica.

Frente a las tradiciones teóricas que hablan del origen, la esencia, la identidad americana, nuestra postura no ha sido dogmática; por el contrario, las hemos puesto a prueba con el fin de asimilar el hecho evidente, ya advertido por Carlos Monsiváis (2000), de que nuestro cine se ha configurado a partir de una suerte de dialéctica productiva con otras cinematografías,

no solo norteamericana, sino también la rusa y oriental, manteniendo con todas ellas una relación de fértiles intercambios.

Obras como *¡Que viva México!*, de Eisenstein, y la obra mexicana de Luis Buñuel dan testimonio de nuestra posición; mientras que Ozu, de origen japonés, es la figura tutelar de aquello que hemos llamado neorrealismo de lo cotidiano de entresiglos. Igualmente, es reconocida la transnacionalización de ciertos directores latinoamericanos que han migrado y son hoy, de alguna manera, universales.

La inclusión de la cinematografía brasileña ha sido significativa en nuestro análisis, desde los primeros tiempos del silente, como se evidencia en el comentario sobre *Ganga Bruta* (1933), pasando por los ases del *o cinema-novo* y su diálogo con sus poetas y artistas de la vanguardia de los 30, hasta llegar a la gran producción de los 90 y entresiglos. La figura del bandolero ha sido central, con películas que exponen al *cangaço*, incluso con la participación de cineastas como Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964) y Ruy Guerra (*Ópera do Malandro*, 1985). Más allá de la política marxista que movió al *cinema novo*, hemos subrayado un tema capital: la antropofagia, aspecto que vincula a la vanguardia brasileña de los 30 con la de los 60 y 70, y que además influye en el resto del continente. Esa extraña pero fascinante película *Como era gostoso o meu francês* (Pereira dos Santos, 1971) es la contraparte cinematográfica brasileña de los debates sobre la esencia, el origen y la identidad latinoamericana. En esa misma arena hemos colocado a *Macunaima* (De Andrade, 1969).

Dentro de las películas, hemos seguido el paso a ciertos personajes del cine de América Latina, como el intelectual y sus variaciones (escritor, poeta, maestro escolar), la prostituta, el bandolero, el héroe menor y sin atributos, los niños y ancianos. Incluso cuando se ha abordado el cine contemplativo, hemos destacado el rol protagónico de los lugares (paisaje urbano), la naturaleza (paisaje rural) y las cosas (los bodegones y los objetos frente a la cámara) animadas por lo que Deleuze (1983/1994) llama “vida no orgánica de las cosas”. *Hamaca Paraguaya* (Encina, 2006) es una magnífica muestra de esos abandonos de la acción canónica para principalizar la descripción que permite la mostración de la duración detenida, el paisaje y el bodegón cinematográficos, cuyas naturalezas no están muertas, sino, muy al contrario, animadas por la vida y el devenir.

Si aceptamos que el tiempo subjetivo es uno de los rasgos más significativos de la modernidad cinematográfica junto con su principio de la descripción, hemos examinado de cerca la manera en que el cine latinoamericano ha compuesto una de las variantes de ese tiempo subjetivo: los sueños. Destacamos los estupendos sueños de sus personajes, mayormente

abstractos y ricos en medios y recursos de realización, presentes obras de cineastas como Buñuel, Titón o Jodorowsky. Es notable mencionar que el sueño más largo del cine latinoamericano se encuentra en *Los tallos amargos* (Ayala, 1956): casi tres minutos de recursos sonoros, visuales y de puesta en escena para un sueño minuciosamente compuesto, cuyo significado remite a la situación dramática del personaje. Además, la pesadilla abstracta más prolongada está en *Juan Moreira* (1973), de Favio, con su casi seis minutos de duración. Una proeza visual, sonora y de montaje.

Seguramente hay omisiones y olvidos, e incluso desconocimientos en nuestra empresa. Esta es una propuesta didáctica y de diálogo con estudiantes de cine, a quienes hemos tratado de transmitir ante todo el profundo amor y admiración que profesamos por los cines de América Latina. En el trasfondo, subyace la creencia de que, a varios siglos de la llegada de Colón a estas tierras, todavía hay que lamentar que América sea un gran continente desconocido, incluso por sus propios habitantes. Consideramos que los cines latinoamericanos están orientados hacia el porvenir, es decir, están destinados a revisar, criticar y teorizar su pasado y presente. Otros ya han abierto rutas hacia ese reconocimiento y nosotros hemos seguido sus huellas y visitado apenas unas pocas provincias. ¡Quedan tantas por descubrir!

Coda 2023: el peso de lo real y la Historia

I

La película más reciente que aparece en el último capítulo de *Ojo al sur* es *Las acacias*, dirigida por Pablo Giorgelli y producida en 2011. En estos doce años transcurridos, se han realizado cantidad de películas en el cine latinoamericano y caribeño, especialmente en el argentino, brasileño y mexicano, que son el objeto central de nuestro estudio. Considerando el ritmo de estrenos en América Latina, tan solo en 2011 se estrenaron 350 películas (UNESCO, 2013). Ante esta vasta cantidad de producciones, muchas de las cuales pueden ser inaccesibles, incluso en la era del *streamming* generalizado, se hace necesario realizar un recorte, en función de los alcances de nuestro proyecto. La pregunta central que guía este recorte es: ¿cómo es que la realidad contextual y el relato histórico son alegorizados por varias películas del cine latinoamericano de estos últimos doce años?

II

Esa producción cinematográfica ha ocurrido sobre un telón de fondo histórico muy concreto. Escribimos desde un lugar y tiempo marcados por una serie de componentes cinematográficos, sociales, económicos, políticos y culturales. Miramos los aspectos intra y extracineamatográficos del cine latinoamericano, pero en el seno de la Historia. A partir del 5 de mayo de 2023, la OMS declaró oficialmente el fin de la emergencia sanitaria ocasionada por la pandemia del Covid-19. La declaración aclara que, si bien la etapa más peligrosa de la expansión del virus ha terminado, eso no significa que la enfermedad se haya ido definitivamente; y, al contrario, seguirá siendo una prioridad en el área de la salud pública global. Como es obvio suponer, la declaratoria es un intento de marcar un hito que señale el inicio de la recuperación en todos los ámbitos de la vida humana, que fueron severamente afectados por la crisis sanitaria. Sin embargo, los impactos más significativos, aún se sienten en la fractura económica global, acentuada por la crisis en las economías norteamericana, china y rusa, enfrentando desafíos relacionados con deudas, inflación y conflictos bélicos. El otro polo más visible de la crisis global es la guerra entre Rusia y Ucrania, iniciada en febrero de 2022, que ha contribuido a profundizar aún más los problemas de la economía mundial, dado que en ese conflicto no combaten solamente rusos y ucranianos, sino, veladamente, allí concurren varias fuerzas e intereses: en los hechos, es una Guerra Mundial. Conflicto bélico en el que, como en el cine, la tecnología juega un rol decisivo: los *hackers* ahora son soldados. Además, entre anuncios de génesis y apocalipsis, la tecnología nos ofrece y nos enfrenta a su temeridad más reciente: la inteligencia artificial.

III

América Latina, como pieza inequívoca del mundo globalizado, se ve impactada por los eventos y dramas que acucian al mundo anglosajón, Oriente, Oriente Medio y África. Es verdad que la manera en que los vivimos es muy nuestra. Nos debatimos entre una democracia endeble, siempre amenazada y llevada hasta sus límites, donde los votantes ya no apoyan a un candidato, sino que votan en contra de uno o varios de ellos, configurando una democracia al revés. Los políticos, a su vez, forman una tribu absolutamente desprestigiada, por inoperante y perversa, siendo la corrupción el abismo de la política. La desigualdad en el reparto de la riqueza creada por el capital sigue marcando nuestra realidad.

El desarrollo del capitalismo liberal, aunque crea riqueza, lo hace a un costo natural y humano tan elevado que se habla de una crisis civilizatoria a nivel global y planetaria. Las promesas de las ideologías revolucionarias y sus

praxis burocráticas tampoco han logrado resolver los problemas y, en América Latina, se observa una dicotomía política entre políticos emprendedores, orientados a negocios, mercados y creación de riqueza; y en la otra orilla, los revolucionarios burocráticos con conocimientos variados (hay intelectuales entre ellos), pero sin habilidades para crear riqueza. En medio de estas tensiones, los latinoamericanos se debaten entre un sistema económico liberal que crea riqueza, pero la reparte de manera desigual, y las promesas utópicas de un sistema burocrático y estatizante que reparte la pobreza y no crea riqueza. Ambos lados muestran una falta de habilidad política para establecer diálogos y equilibrios productivos entre el Estado y la iniciativa privada, lo que ha llevado a una feroz lucha por el poder entre las derechas e izquierdas latinoamericanas durante varias décadas.

Es importante mencionar que a diferencia de los años 60 y 70, la guerra entre derechas e izquierdas no ha llegado a las armas; en cambio, las armas y la violencia las pone el narcotráfico y las bandas criminales que amenazan con tomarse el Estado. Mientras tanto, lejos de congresos y palacios de gobierno y organizaciones delictivas transnacionales, la vida cotidiana en plazas y en las casas intenta seguir su propio ritmo. También lo hace el cine.

IV

La idea de *paideuma* o tradición, inspirada en la obra de Ezra Pound en la literatura, ha orientado nuestro mapeo cinematográfico. Para un estudiante de cine, es fundamental reconocer la tradición cinematográfica en su totalidad, pero es aún más urgente que reconozca su propia tradición, la de su origen. La cinefilia debe entenderse a través de la lectura atenta y la apropiación de lo más relevante en películas y autores de su medio histórico y cultural. De allí que, como método nos imponemos el recorte y la atención a lo más importante, siempre en el marco de un inevitable subjetivismo, que no por ello deja de ser riguroso. En este sentido, en este ensayo delinearemos dos líneas de fuerza que atraviesan varios filmes producidos en América Latina en estos últimos doce años, en el marco de lo que hemos anunciado más arriba: lo real y el relato histórico en la ficción cinematográfica de Argentina, México y Brasil.

V

Necesario es indicar que, en paralelo con la expansión de la producción cinematográfica americana, se ha desplegado una rica creación literaria y un debate teórico sobre los cines. Durante esta segunda década del siglo XXI, han surgido varios libros importantes que comparten el mismo horizonte que el nuestro. Queremos reseñar dos que nos parecen fundamentales. A lo largo de este estudio, hemos citado varias ocasiones a Paul Schroeder Rodríguez,

a propósito de sus aportes pioneros en la reflexión sobre el neobarroco cinematográfico latinoamericano (2011). En 2016, en lengua inglesa, Schroeder publicó *Latin American Cinema. A comparative History*. Se trata, en toda línea, de un robusto y brillante libro de historia del cine latinoamericano, trabajado y pulido durante diez años. Su enfoque comparativo prioriza una perspectiva regional/continental, que a la vez es colocada en un triángulo dialógico entre los cines de Hollywood, Europa y América Latina. Aquí, lo cinematográfico nacional adquiere sentido en su relación con lo regional y universal. Para explicar esta triangulación, el concepto de *múltiple modernities* es el paraguas que cubre todo el proyecto analítico y comparativo. Por lo tanto, el libro incluye películas de Argentina, México y Brasil, básicamente, ya que esos países aportarían casi el 80 % del cine de ficción latinoamericano. La heterogeneidad estética e ideológica, a lo largo del espacio y del tiempo, es una característica central y el libro no deja de lado el cine de la primera vanguardia experimental de los años 30. Además, incluye el capítulo que lleva el título del célebre texto de 2011, *New Latin American Cinema's Neobarroque Phase*.

El crítico peruano Ricardo Bedoya ha publicado *El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos* (2020), un proyecto ambicioso que estudia más de 200 películas producidas desde el 2000. En esta obra, Bedoya destaca que el cine latinoamericano del siglo XXI está “plagado de contrastes y marcado por la diversidad”, reflejando cambios generacionales ocurridos en cada país. Una marca distintiva de estas producciones es la percepción del “cine como una actividad que propicia la extraterritorialidad”, lo que se traduce en una clara voluntad por parte de los cineastas de redefinir tratamientos cinematográficos, escrituras filmicas y formas narrativas. Este cambio se manifiesta en los fructíferos diálogos de los creadores con otras cinematografías, las técnicas informáticas, las artes plásticas, las formas expositivas y narrativas del teatro, la *performance* y el documental. Consecuentemente, se observan múltiples formas de representación e hibridaciones, que cristalizan en registros de la intimidad, diarios filmicos, películas-ensayo, cintas de metraje encontrado, falsos documentales y películas minimalistas.

Lo más llamativo del proyecto de Bedoya es su reposicionamiento de la teoría de autor pero, esta vez, marcada por el cambio generacional, las tecnologías digitales y los nuevos sistemas de distribución y consumo. Los títulos de los capítulos nos dan una idea del mapa de tendencias y tratamientos del cine latinoamericano establecidos por Bedoya: Discursos del “yo”: intimidades en la no ficción; Las nuevas temporalidades; Los “dispositivos”; Relecturas genéricas; y, Tratamientos espaciales alternativos.

VI

Entendemos lo real como el mundo de la vida y sus fenómenos sociales, de aquello que acontece en la plaza pública y que necesariamente afecta a las vidas privadas de los seres humanos. Como hemos señalado en capítulos precedentes, en América Latina hay una íntima conexión entre lo público y lo privado. Por lo tanto, el relato cinematográfico latinoamericano construye narraciones audiovisuales o alegorías que aluden directa o indirectamente a esas dos parcelas de nuestras vidas, evidenciando las claras continuidades entre poética y política. Pero hay una vuelta de tuerca más.

La Historia, en tanto relato de lo real pasado y su aspiración de veracidad respecto a esos hechos pretéritos, también ha entrado en ciertas películas de ficción de estos años. Algunas están enteramente ligadas al género del cine histórico, mientras que otras la incorporan como un componente más de las tramas ficcionales. La relación entre la ficción-cine y la narración de lo real y la Historia puede ser vista de muchas maneras. Nos interesa centralmente analizar o determinar aquellos componentes de lo que ha pasado y ocurrido en la plaza pública y ha sido dramatizado en los guiones de ficción. Toda ficción, aparentemente autárquica y centrada en su propia verosimilitud, siempre le debe algo a su contexto social, lo que le otorga cierto grado de veracidad. Esto es, la veracidad de la trama y la diégesis es el grado de vinculación, directa o indirecta, con ese contexto social. El mundo del personaje ficticio alegoriza, a diverso grado, la filtración de tópicos, presentes y pasados, de la vida ordinaria latinoamericana.

Tomemos por caso la película mexicana *La dictadura perfecta* (2014), de Luis Estrada, con guion del propio Estrada y Jaime Sampietro, que “casi” como el espejo de Stendhal, caricaturiza a los cinco poderes que han hundido a México en la violencia; asumiendo que cierta prensa y el narcotráfico han igualado en fuerza (o las superan) a las tres ramas del viejo estado democrático. Se trata de una cruda parodia de los tópicos de la vida política mexicana, quizá demasiado veraz y directa, sin elaboración formal, que se salva apenas por ese aire de tragicomedia que destila. *Yo ya no estoy aquí* (2019), de Fernando Frías, acaso retrata mejor la manera en que la música y el baile pueden ser una válvula de escape para cierta juventud atrapada en la pobreza, la violencia y el no futuro. Lo real pega fuerte y a latigazo limpio. Al final, ni la música ni el baile alcanzan para redimir al talentoso joven cultor de la cumbia rebajada. Y un magnífico ejemplar de la manera en que un hecho del pasado es repuesto en audiovisual es *El baile de los 41* (2020), de David Pablos, sobre la matanza de 41 hombres asesinados en una redada policial en razón de su orientación sexual. La clave en este tipo de reposiciones históricas es la dirección de arte, que en este caso debió recrear los ambientes del D.F. a inicios del siglo XX, durante el porfiriato.

VII

Con lo expuesto hasta aquí, no debe llamarnos la atención que comencemos nuestra exposición con un docudrama. Aquellos que recuerdan *Zelig* (1983), de Woody Allen, como un filme paradigmático de cómo una película de ficción puede construirse con todo el aparataje retórico que le pertenece habitualmente al filme documental, podrán entender mejor *Una película de policías* (2021), del director Alonzo Ruizpalacios. El componente documental, con toda su cercanía a lo real o pulsión por lo real, tiene su propio arsenal de recursos, tanto diegéticos como extradiegéticos. Ese arsenal de lenguaje, procedimientos y recursos tienen sentido en la medida en que vehiculizan un documento, una historia real, sea del presente o del pasado, sea social o privado. *Zelig*, para dar más espesor a su supuesta veracidad, incluso apela a la entrevista, en la que personajes conocidos de la vida intelectual norteamericana atestiguan y apuntalan la veracidad de todo lo que (aparentemente) ocurre con el protagonista y su historia. Ciertamente que, a lo largo del filme, Allen deja suficientes pistas como para que el espectador atento se dé cuenta de que estamos frente a un falso documental. La hiperbolización de las aventuras de Zelig delata su condición de *fake*. Por otro lado, Ruizpalacios hace un pequeño giro hacia la ficción/documental con *Una película de policías*. Desde el título anticipa su carácter ficticio, pero sus planos de arranque tienen todo el manierismo documental; incluso en la banda sonora escuchamos la voz en *off* de la agente de policía, contándonos su historia. Pero la música crea el ambiente de un serial policíaco de los 80. Poco a poco se rebelan otros elementos ficticios de esta ficción/documental: los personajes son actuados por dos actores y, hacia la mitad de la película, aparece el dispositivo completo (todo el equipo de rodaje), los actores y el guion que están siguiendo. La hibridación funciona de manera tan armónica que acompañamos gustosos, interesados y cómplices la complicada rutina privada y pública de la pareja de policías.

VIII

Si *La dictadura perfecta* es un golpe al ojo y al espíritu, por lo directo, por su enfoque crudo y sin rodeos en la mostración de los temas políticos mexicanos (que operan igualmente bien para cualquiera de nuestros países), dos películas argentinas nos ofrecen un abordaje más sutil y lateralizado, en ellas los tópicos de la plaza pública entran casi como por sorpresa y de puntillas.

La afinadora de árboles (2020), de Natalia Smirnof, dramatiza los avatares y pozos creativos de una escritora/ilustradora de literatura juvenil, así como las complicaciones de su vida cotidiana y la relación con su familia. Luego de ganar un importante premio por su trayectoria, debe emprender la creación de su nuevo libro. Para ello, decide retornar a su pueblo natal, una villa rural que

a pesar de ser pequeña no carece de problemas; entre ellos, los fantasmas del pasado de la protagonista. Repentinamente, la torre de marfil de la escritora no solo se ve afectada por su pasado (un antiguo amor), sino también por lo que sucede en el pueblo, es decir, la pobreza, la desocupación y hasta cierto brote delincuencia juvenil. En el comedor comunal, regentado por un dedicado sacerdote rural, la escritora encuentra la manera de tender lazos entre literatura, pintura y realidad social.

El suplente (2022), de Diego Lerman, trata sobre un docente que llega como sustituto a un colegio público para la materia de literatura. Por supuesto, el profesor llega con su propia enciclopedia literaria, pero también con su propio drama: un divorcio y una hija preadolescente. Muy entusiasmado, se enfrentará a los desafíos del aula, que es un universo, con todas sus fuerzas y contradicciones, del uno contra todos y de todos contra uno. Pronto se dará cuenta que el sistema educativo público no es un sistema cerrado en sí mismo, ya que el aula y los libros sufrirán los embates de lo que sucede afuera, en la villa, en el barrio. Aquí, pobreza y la violencia juegan su propia partida, o mejor, ejercen su propia perversa pedagogía. Entonces, el profesor debe dejar el aula y los libros para buscar a sus estudiantes. Lo interesante aquí es la manera en que la pobreza y violencia (adulta y juvenil) terminan casi desplazando a la pedagogía y a la poesía. Decimos “casi” porque al final el guion se da maneras de restablecer un cierto papel posible de la literatura (y también del cine) frente a los intratables poderes del mundo social, el narcotráfico, entre ellos.

IX

El relato histórico, monumental, que recoge y da sentido al pasado, así como a los hechos y personajes relevantes de una época, es otro campo explorado por los guionistas del cine latinoamericano de estos años. Lisandro Alonso con *Jauja* (2014) y Lucrecia Martel con *Zama* (2017), cada quien en el orden de su poética y estilo, salen de la ficción realista y contemplativa, y se meten de lleno con un hecho y personaje históricos.

Así, *Jauja* retoma una de las tantas leyendas sobre El Dorado; su Jauja es precisamente ese paraíso de riquezas en cuya búsqueda se aventuraron tantos ilusos, entre ellos el Capitán Denisen, cuya búsqueda se convierte en doble cuando su hija desaparece. Un relato con pocos personajes, con sus lentitudes y reposos, pero con mucho paisaje. Se trata de un paisajismo muy estilizado, ya que cada plano parece una pintura. El plano secuencia y la profundidad de campo son las claves del relato, a los que acompaña el fuera de campo. La película, en su aparente naturalismo e historicismo, tiene dos momentos de quiebre: la entrada en la cueva (que recuerda a la Cueva de Montesinos, de *El Quijote*, con todo su gesto de revelación) y la secuencia final en tiempo

histórico presente. El soldadito de juguete quizá es el hilo conductor en este juego de mundos/tiempos imposibles.

Zama es como una versión kafkiana sobre los absurdos de la administración española en tierras sudamericanas. Martel hace una adaptación muy personal de la novela de Antonio Di Benedetto sobre el corregidor Diego de Zama. En la película todo es dilatación: la duración de los trámites, las esperas de noticias del imperio, la vida cotidiana, los negocios, el manejo de la cosa indígena, la agonía. El clima tropical alienta esa lentitud de los cuerpos y las acciones, su teatralidad. Llama la atención la representación del mundo indígena (que es toda una deuda del cine latinoamericano). La dirección de arte ha hecho un magnífico trabajo de investigación y selección de objetos y vestuario. La brutalidad de la conquista es mostrada en toda su magnitud. La película nos dice que los conquistadores no la tuvieron fácil: el clima, los nativos y disidencias estaban a la orden del día. El tercer acto es brillante. Excelentes paisajes para el virtuosismo fotográfico. El encuentro ecuménico entre actores brasileños, mexicano y argentinos da cuenta de la diversidad lingüística exigida por la Historia.

Originada en un personaje legendario, *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, sigue la línea que hemos trazado para las películas argentinas. En efecto. Ambientada en el siglo XVIII, en los albores del republicanismo brasileño, el protagonista de la película es Joaquim José da Silva Xavier (1748-1792), farmacéutico, médico, minero, cazador de esclavos y funcionario de la corona portuguesa, que pronto pasaría al bando republicano, y se convertiría en el legendario Tiradentes (Sacadientes), una suerte de héroe/bandido nacional. Aquí tenemos a un digno hijo de esa larga tradición del bandidaje que ha mostrado el cine latinoamericano y brasileño, en la línea de *Antonio das mortes* (1969), de Glauber Rocha o *Juan Moreira* (1973), de Leonardo Favio.

X

Una primera constatación es que el cine histórico no ha sido un género muy explorado por los realizadores de esta parte del mundo. Aunque es cierto que Atahualpa, Túpac Amaru, Sor Juana Inés, Bolívar, Sucre, San Martín, Alfaro, Rosas, Villa, Zapata, Sandino o Allende, han tenido su versión cinematográfica, y cada país ha puesto en imágenes momentos capitales de sus accidentadas historias. El género histórico es aquel que lleva al cine un hecho trascendente protagonizado por personajes que el relato de la Historia oficial ha sancionado como medulares en la evolución y desarrollo de sus instituciones; hechos y personajes que, se quiera o no, terminan nimbados por un áurea de héroes nacionales, dignos siempre de un dudoso altar patrio. Quizá el problema central este género cinematográfico, que lo hace minoritario, sea

el tema de la reconstrucción y ambientación. La dirección de arte demanda mucha investigación y presupuesto para recrear lo que pudo haber sido el mundo evocado por una ficción. A pesar de los desafíos, el género vive (o sobrevive) y vamos a destacar tres películas que afrontan de lleno los desafíos de la reconstrucción y ambientación histórica.

El Chaco (2020), de Diego Mandoca, es una película sumamente atractiva sobre el ejército boliviano en la Guerra del Chaco (1932-1935), que fue coproducida por Argentina. Tomando distancia de todo discurso nacionalista y con una clara intención crítica, la película narra los avatares de la campaña boliviana en el Chaco, focalizando un batallón, que luego se divide, porque una patrulla es designada para hacer exploración y avanzada. Desde el inicio nos damos cuenta que, batallón y patrulla, están conformados por jóvenes soldados quechuas y aymaras, la mayoría de ellos descalzos, hambrientos y maltratados, al mando de un alucinado capitán alemán. Descubrimos que no avanzan a ninguna parte y que no hay enemigo. Más que el enfrentamiento con el frente paraguayo, la película prefiere mostrarnos la feroz vida cotidiana de esos jóvenes en una institución que no es suya ni terminan de entenderla. El clima caliente y las tierras en eterna sequía completarán el calvario de estos jóvenes, carne de cañón de las guerras organizadas por los adultos.

Otra película muy apegada al género es *Argentina 85* (2022), de Santiago Mitre. Ciertamente un filme histórico, pero con un giro hacia el subgénero judicial, en el que un grupo de abogados, encabezados por el fiscal Julio César Strassera, se embarca en una batalla legal para llevar ante la justicia a la cúpula militar que comandó la dictadura (1976-1983). Es una espléndida puesta en imágenes y sonidos de uno de los capítulos más traumáticos de la historia argentina. Si como sostenía Freud, volver a poner en palabras el trauma es el principio de la cura, la puesta en imágenes/sonidos también tendría que serlo. Digna hija de películas histórico/políticas, igualmente catárticas como *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo; *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera; o, *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis. Más allá de abordar el tema de la dictadura, sus responsables o su dimensión curativa, lo destacable de la película es la dirección de arte y la fotografía. En cada locación y personaje es posible ver el control y acierto en todos los aspectos (cromáticos, arquitectónicos y filmicos). Considerando el trabajo creativo y presupuestario que demanda el género histórico, esta película da cuenta del magnífico estado de salud del cine argentino.

XI

Una de las tesis que hemos sosteniendo a lo largo de nuestra exposición es la íntima relación y condicionamiento mutuo entre la vida pública y privada del

sujeto latinoamericano. Y cierto cine es absolutamente consecuente con ese vínculo, hasta el punto que en sus dramatizaciones ficticias es perceptible la convivencia de lo que sucede vereda adentro con lo que ocurre vereda afuera. Sostenemos que esa conexión y dependencia entre la vida privada y la vida pública está muy bien puesta en *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, pero con un giro más: el relato histórico se filtra en el guion. Los años 1970-1971 son la clave para entender la reconstrucción histórica que realizan Cuarón y su equipo, tarea para la cual contaron con tres historiadores/investigadores, encargados de fundamentar cómo pudo haber sido la visualidad y sonoridad de esos años. Este trabajo sirvió como base para diseños y acabados del departamento de arte.

En ese momento histórico, en un hogar pequeño burgués, dos mujeres (aunque hay más) enfrentan la vida diaria, el abandono y la irresponsabilidad de sus parejas. Entonces, es una película sobre mujeres solas, o quizá, sobre mujeres (patrona y empleada por igual) que están mejor sin hombres, y dispuestas a la aventura de la vida. Brillantemente fotografiada, con ese blanco/negro que le da cierto aire nostálgico, cuerpos, rostros, objetos, calles y multitudes cobran una dimensión épica; vereda adentro, la épica de la vida cotidiana con sus encantos y fracturas; vereda afuera, la épica de las multitudes, con su frenesí y sus choques. Las acciones en la película valen tanto como las descripciones, es decir, con cámara fija o móvil (plano secuencia) se nos muestra los espacios, los cuerpos y los objetos, con detenimiento y fruición. La banda sonora no es menos generosa en su composición y variedad. Y allí, el gran cancionero latinoamericano aporta con sus canciones: grandes, Leo Dan, José José y Juan Gabriel.

XII

Posiblemente es la apuesta más ambiciosa que ha realizado el cine latinoamericano de estos últimos doce años, dentro del recorte que hemos propuesto, podría considerarse a *Bardo. Falsa crónica de unas cuántas verdades* (2022), de Alejandro G. Iñárritu. En la que la Historia y el mundo objetivo son mostrados desde lo subjetivo del protagonista. Es decir, entramos directamente a la consciencia del personaje y nos enfrentamos a su monólogo interior. El tema “mientras agonizo” podría funcionar como subtítulo de una película que, desde el nada inocente título, juega con las antítesis, las analogías, las metáforas, la alegoría, etc.

A diferencia de *Roma*, donde la vida pública y la vida privada se entrelazan en la diégesis y su tiempo objetivo, *Bardo* da un paso adelante al explorar el mundo subjetivo y sus tiempos, tanto históricos como personales, dentro de la subjetividad. Y allí, en la psiquis o mundo subjetivo del documentalista

agonizante va a verificarse la particular mezcla entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo, entre lo público y lo privado, entre la Historia colectiva y la historia individual.

¿Cómo cinematografiar el tema de “mientras agonizo”? Traemos al cine un concepto caro a la literatura del siglo XX (Joyce y Faulkner): el *fluir* de la conciencia. Recordemos que este tema de *mientras agonizo* (coma-agonía-muerte) estuvo ya en la película brasileña *A Via Láctea* (2007), de Lina Chamie, que cuenta la agonía de un escritor y profesor de literatura tras ser atropellado por un auto. La repetición, el montaje y la cámara en mano son las encargadas de hacer el “*fluir* de la conciencia”, con imágenes (personales y públicas), textos literarios, sonidos y canciones. La película es cuidadosa en mostrar los dos mundos que corren paralelos, el de la diégesis real en que ocurre el accidente y el *fluir* de la conciencia subjetivo. En esta película hay breves salidas del relato hacia la diégesis o es la banda de sonido la que a lo largo del film va aportando datos sobre estado de salud del protagonista, a la vez que *mientras agoniza* las imágenes/sonidos de su pasado (incluso su niñez) danzan vertiginosas en su interior.

Una crítica que se podría hacer a *Bardo* es la falta de elaboración de sonidos que deberían acompañar el “*mientras agonizo*” del cineasta que acaba de sufrir un infarto. Aunque al inicio escuchamos una respiración *mientras* las imágenes muestran la sombra que intenta volar en desierto, esta desaparece. Solamente al final salimos brevemente de su conciencia para confirmar su coma, pero luego, regresamos a su conciencia para presenciar su muerte, metaforizada por la sombra que al fin levanta el vuelo.

El despliegue escénico para construir del *fluir* de la conciencia de *Bardo* es mucho más rico y detallado que el de *A Via Láctea*. La confluencia entre lo personal, lo público y la Historia, abordando varios tópicos de la vida latinoamericana, está pulida y elaborada. La película, digna heredera de la pintura psicoanalítica de Remedios Varo, se sumerge en el surrealismo, apelando a la fórmula del “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”, que genera la extrañeza, el absurdo, la poesía, de unos “hechos sin nudo”, ya que “la vida es una serie de eventos sin sentido”, como dice uno de sus personajes. También es verdad que el guion se toma licencias realistas, sobre todo en los diálogos y presenta algunos de los planos secuencia más elaborados y costosos de la extensa historia del cine latinoamericano; utilizando la tecnología, propia del cine de la era digital.

En *Bardo*, al igual que en las demás películas comentadas, concurren de diversa manera y en diverso grado, el mundo privado interactuando con lo público y con lo histórico pasado. Es claro que esta confluencia también ocurre en otras cinematografías. Pero en nuestras películas esta relación es una constante: la realidad y la Historia imponen su discurso, ya sea de manera

celebratoria o devastadora. Ocurre igual en las cinematografías de los demás países de América Latina, donde el dato real o histórico se filtra incisivamente en sus guiones y es claramente reconocible.

Incluso, en el caso de un director tan internacionalizado y comprometido con el realismo mágico (europeo) y el realismo maravilloso (americano), como Guillermo del Toro en *El laberinto del fauno* (2006), *La forma del agua* (2017) o *Pinocchio de Guillermo del Toro* (2022), es posible percibir esa pulsión de realidad o de Historia. Pero esos tópicos, ya sean identitarios, políticos, sociales o noticiosos, no entran en los guiones como simples repeticiones; muy al contrario, en la mayoría de películas mencionadas anteriormente, hay una clara intención de comentario y de crítica.

Esto significa que la política, una de las viejas marcas del cine latinoamericano, no ha desaparecido. Quizá ha regresado de manera atenuada o equilibrada por la poética y el estilo de sus realizadores. En *Bardo*, por ejemplo, G. Iñárritu pone en escena las complejas relaciones de México con España y Estados Unidos. Sin embargo, esta representación está elaborada estéticamente. Es decir, nuestros cineastas ya no hacen la política y la crítica como si fueran políticos, sino como creadores, como artistas.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Cine y pintura. Paidós (Trabajo original publicado en 1989).
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Barnard, T. y Rist, P. (Eds.) (1998). *South American Cinema. A critical filmography 1915-1994*. University of Texas Press. University of Texas.
- Bedoya, R. (2020). *El cine latinoamericano del siglo XXI: tendencias y tratamientos*. Universidad de Lima.
- Borges, J. L. (1960). *Otras inquisiciones*. Emecé.
- Brum, M. A. (2012). Macunaíma. En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 1, 1890-1969 (p. 306). EICTV.
- Cabrera Infante, G. (1977). *Cine o sardina*. Alfaguara/Santillana.
- Campbell, J. (1996). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica (Trabajo original publicado en 1949).
- Carro, N. (2012). Mario Moreno «Cantinflas». En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 1. 1890-1969 (pp. 111-114). EICTV.
- Castillo, L. (2012). Paz Alicia Garcíadiego y el cine de Arturo Ripstein. En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 2, 1890-1969 (pp. 163-164). EICTV.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Altea / Taurus / Alfaguara (Trabajo original publicado en 1978).
- Chiampi, I. (1980). *O realismo maravilhoso*. Perspectiva.
- Chion, M. (2003). *Cómo se escribe un guion*. Cátedra (Trabajo original publicado en 1988).
- Civila de Lara, E. (2007). *Aproximación al cine posmoderno: Las maneras de hacer mundos de Jim Jarmusch*. www.cica.es/aliens/gittcus/edu.html
- Cozarinsky, E. (2016). *Niño enterrado*. Entropía.
- De Cervantes, M. (1990). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ediciones Nauta (Trabajo original publicado en 1605-1615).
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Editions de la différence.
- Deleuze, G. (1988-1989). *El abecedario de Gilles Deleuze. Entrevistas con Claire Parnet*.

- Trad. R. Sánchez Cedillo. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/videodeleuze.html>.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós (Trabajo original publicado en 1983).
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Anagrama (Trabajo original publicado en 1964).
- Deleuze, G. (2007). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós (Trabajo original publicado en 1985).
- Deleuze, G. (2017). *En medio de Spinoza. Cactus* (Trabajo original publicado en 1960).
- Del Río, J. (2012a). Santa (y otras pecadoras) del cine mexicano. En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 1, 1890-1969 (pp. 62-67). EICTV.
- Del Río, J. (2012b). La casa del ángel. En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 1, 1890-1969 (pp. 200-202). EICTV.
- Del Río, J. (2012c). El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 1 (pp. 220-222). EICTV.
- Del Río, J. (2013). Alejandro Jodorowsky, El Topo y la experimentación psicomágica. En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 2. (pp. 19-22). EICTV.
- De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Trillas.
- Díaz López, M. (1999). Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la Comedia ranchera. En E. Albero y P. A. Paranguá (Eds.), *Archivos de la filmoteca*, 31 (pp. 184-197). Paidós.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI Argentina Editores.
- Eco, H. (1979). *Obra abierta*. Ariel (Trabajo original publicado en 1962).
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Era / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fanon, F. (1961, 2011). *Los condenados de la tierra*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Fernández García, G. (2014). *Dramaturgia. Método para escribir o analizar un guion dramatizado*. Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Forret, A. (1998). *Alea. Una retrospectiva crítica*. Letras Cubanas.
- Foucault, M. (1979). *Vigilar y castigar*. Las ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M y Deleuze, G. (1979). Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault-Gilles Deleuze. En *Microfísica del poder* (pp. 77-86). La Piqueta.
- Galvão, M. R. (1992). Cine brasileiro: el período silencioso. En H. García Mesa (Coord.), *Cine latinoamericano 1896-1930* (pp. 87-118). Fundación del nuevo cine latinoamericano.
- Gammero, C. (2011). *Ficciones barrocas*. Eterna Cadencia.
- García Espinoza, J. (2009). Por un cine imperfecto. En M. Naito López (Selecc.), *A cuarenta años de Por un cine imperfecto*. Julio García Espinoza (pp. 9-22). Cinemateca de Cuba e ICAIC ediciones (Trabajo original publicado en 1969).
- García Borrero, J. A. (2004). Arquitecturas invisibles. Diez notas sobre el imaginario filmico en Cuba y Latinoamérica. En *El ojo que piensa*. <http://www.elojoquepiensa.com>.
- García Mesa, H. (Coord.) (1992). *Cine latinoamericano 1896-1930*. Fundación del nuevo

- cine latinoamericano.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano*. Primer Siglo. 1987-1997. Ediciones Mapa.
- Gaudreault, A. y Jost F. (2001). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós (Trabajo original publicado en 1990).
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica.
- Gentile, M., Díaz, R. y Ferrari, P. (2011). *Escenografía cinematográfica*. La Crujía-Cine Argentino / INCA.
- Gubern, R. (2000). *Historia del cine*. Lumen (Trabajo original publicado en 1989).
- Hermelo, M. y Arijón, T. (2012). *Teoría y práctica de la tragedia*. pato-en-la-cara.
- Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Capital Intelectual.
- King, J. (1994). *El carrito mágico. Historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- Laplanche, L. y Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós (Trabajo original publicado en 1966).
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Liandrat-Guigues, S. y Leutrat, J. L. (2003). *Cómo pensar el cine*. Cátedra.
- Liotard, J. F. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa.
- López, A. M. (1999). O Cangaceiro: espacios híbridos para un espacio nacional cinematográfico. En A. Elena y P. Antonio Paranaguá (Eds.), *Archivos de filmoteca. Mitologías latinoamericanas* (pp. 172-183). Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- López, D. (2000). *Las grandes películas del cine argentino. 50 títulos significativos*. Losada.
- Martín-Barbero, J. (1985). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- McKee, R. (2011). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. ALBAMinus. (Trabajo original publicado en 1997).
- Monsiváis, C. (1994a). Se sufre pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites). En C. Monsiváis y C. Bonfil (Eds.), *A través de espejo: el cine mexicano y su público* (pp. 99-126). Ediciones El milagro.
- Monsiváis, C. (1994b). Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada. En M. Á. Porrúa, L. M. Bueno del Porrúa y C. Mosiváis (Eds.), *Gabriel Figueroa. La mirada al centro* (pp. 16-50). Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Monsiváis, C. (1994c). Neobarroco y cultura popular. En B. Echeverría (Comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos barroco* (pp. 299-309). UNAM / El Equilibrista.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Monsiváis, C. (2008). *El Estado laico y sus malquerientes (crónica/antología)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nietzsche, F. (2008). *Ecce homo. Losada*. (Trabajo original publicado en 1888).
- Nietzsche (2011). *Así habló Zaratustra*. Mestas Ediciones. (Trabajo original publicado en 1883-1985).
- Núñez Jaime, V. (2015, octubre 28). *Alejandro Jodorowsky: El arte te abre la jaula para mostrarte la belleza*. El País. <https://n9.cl/k2it2>
- Oroz, S. (2012). El cine mexicano de rumberas. En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1, 1890-1969* (pp. 136-138). EICTV.
- Ortega Caicedo, A. (2017). *Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*.

- Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Universidad Andina Simón Bolívar/Corregidor.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano. 1990-2009*. Universidad de Antioquia.
- Oubiña, D. y Aguilar, G. (2007). *La educación sentimental*. Malba-Colección Constantini ed., Favio, sinfonía de un sentimiento. Malba-Constantini.
- Owens, C. (2001). El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 203-235). Akal. (Trabajo original publicado en 1980).
- Padrón, F. (2011). *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine "nuestroamericano"*. Ediciones UNIÓN.
- Paladino, D. (1999). *Libertad Lamarque, la reina de la lágrima*. En A. Elena y P. Antonio. Paranaguá (Eds.), *Archivos de la filmoteca. Mitologías latinoamericanas*, 31. Paidós.
- Paranaguá, P. A. (1997). *Arturo Ripstein*. Cátedra.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético. Brujas*. (Trabajo original publicado en 1972).
- Paz, O. (2010). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1982).
- Pazarín, V. M. (2012). Germán Valdés, «Tin Tan». En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1, 1890-1969* (pp. 159-163). EICTV.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Biblos.
- Piedras, P. (2012). El boom literario y el cine. En É. Soberón Torchia (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1, 1890-1969* (pp. 276-278). EICTV.
- P. y E. (1900). *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*. [Video] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=eQop81U5K4M>.
- P. y E. (1899) *Operaciones del Dr. Posadas*. [Video] Cinemargentino., <http://www.cinemargentino.com/films/914988656-operaciones-del-dr-posadas>.
- Ramírez Flores, J. (2014). Luces, cámara, ¡censura! Los orígenes e inicios de la censura cinematográfica en México (1896-1941). *El ojo que piensa*. Revista de cine Iberoamericano, 5 (9), [http://www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/179](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/179)
- Real Academia de la Lengua (2010). *Diccionario de la Lengua Española*. 22º. ed. www.rae.es
- Robles, X. (2010). *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rocha, G. (2011). *La revolución es ezétyka. Por un cine tropicalista*. Caja Negra Editores. (Trabajo original publicado en 1965).
- Rousset, J. (2009). *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*. Acanalado. (Trabajo original publicado en 1953).
- Ruffinelli, J. (2001). El nuevo cine latinoamericano. *Nuevo cine latinoamericano*, 3, 29-38. (1997). Prefacio. Paulo Antonio Paranaguá, Arturo Ripstein. Cátedra.
- Ruffinelli, J. (2010). *América Latina en 130 películas*. Uqbar Ediciones.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Paidós.
- Russo, E. (2008). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Paidós.
- Sanjinés, J. (2002). *Neorrealismo y nuevo cine latinoamericano: la herencia, las coincidencias*

- y las diferencias. <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/español/número01/veryana07>
- Sarduy, S. (1999). El barroco y el neobarroco. En G. Guerrero y F. Wahl (Coords.), *Obra completa* (pp. 1385-1404). Allica XX/Universidad de Costa Rica. (Trabajo original publicado en 1972).
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2011). *La fase neobarroca del nuevo cine latinoamericano*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 37(73), 15-35.
- Schroeder Rodríguez. (2016). *Latin American Cinema. A Comparative History*. University of California Press.
- Soberón Torchia, É. (Dir.) (2012). *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 1. 1890-1969. EICTV.
- Soberón Torchia, É. (2013). *Los cines de América Latina y el Caribe*. Parte 2. 1970-2010. EICTV.
- Solanas, F. y Getino, O. (1969). *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>.
- Soler Serrano, J. (1976). *Entrevista a Torre Nilsson* [video] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=f9OX4OKdhrq>.
- Torres, G. A. (2011). *Héroes menores. Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*. Universidad de Cuenca.
- Torres, G. A. (2013). Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo cine latinoamericano. En CICLA: *Cita con el cine latinoamericano* (pp. 39-56). Asociación de Agregados Culturales de América Latina en Colombia, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Torres, G. A. (2014). *La odisea latinoamericana. Vuelta al continente en ochenta películas*. Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Torres, G. A. (2016). Un indio en el cine de América Latina. *Fuera de campo* 1(2), 64-75.
- Torres, G. A. (2017). La faz melodramática del cine ecuatoriano. *Fuera de campo* 1(5), 38-55.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós.
- Villegas López, M. (2005). *Los grandes clásicos del cine. Pioneros, mitos e innovadores*. Ediciones JC.
- Xavier, I. (1993). *Alegorías del subdesarrollo*. Adriana Amante y Florencia Garramuño, sel. trad. y pro., Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña. Editorial Biblos.
- Zarza, Z. (2010). *Caminos del cine brasileño contemporáneo*. Ediciones ICAIC.

Índice de películas

a

- Abandonadas (Las)*, 28, 61, 62
Abismos de pasión, 36, 76, 81
Acacias (Las), 190, 195
Afinadora de árboles (La), 200
Agarrado pueblo, 177
Aguas bajan turbias (Las), 73
Águila negra (El), 89
¡Ahí está el detalle!, 64
Alemania, año cero, 174
Al final de la escapada, 84
Alias Gardelito, 112
Allá en el rancho grande, 40
All Quiet on the Western Front, 30
Alma del bandoneón (El), 42
Amor de la calle, 44
Amor en el aire, 155
Amor vendido, 44
Amores perros, 165, 180, 181
Ana y los otros, 189
Andrei Rublev, 150
Ángel exterminador (El), 77, 82, 101, 103, 151
Ángeles y querubines, 150
Año pasado en Marienbad (El), 95, 96, 97
Antonio das mortes, 118, 134, 138, 202
Argentina, 203
Así es mi tierra, 40

Automóvil gris (El), 28, 22, 61
Ayer fue primavera, 91
¡Ay Jalisco, no te rajes!, 40.
¡Ay! Qué bonitas piernas (o Calabacitas tiernas), 67
Aventurera, 38, 44
Aventuras de Juan Quin Quin, 146, 147
Aventuras de Pito Pérez (Las), 68
Aventuras de Robinson Crusoe (Las), 81
A Via Láctea, 205

b

Baile de los 41 (El), 199
Bardo, 204, 205, 206
Barravento, 133
Barry Lyndon, 120
Bello durmiente (El), 68
Besos brujos, 42
Bien amada (La), 84
Bien pagada (La), 34, 48
Bombón, el perro, 190
Boudú salvado de las aguas, 66
Brasa dormida, 26
Brigada en acción, 155
Bruto (El), 80
Bugambilia, 59

C *Caballos salvajes*, 180
Cabaret Shanghai, 44
Cabaret trágico, 34, 50
Cabezas cortadas, 140
Callejón de los milagros (El), 180, 181
Camila, 157.
Candidato (El), 92
Cantando bajo la lluvia, 50
Carandiru, 180.
Cartas del parque, 143, 152
Casa del ángel (La), 68, 88, 89, 90, 158
Castillo de la pureza (El), 104, 181, 182
Cenicento (El), 68
Cenizas del paraíso, 180, 181
Cero en conducta, 116, 175
Chaco (El), 203
Chircales, 176
Cicatrices, 56
Ciénaga (La), 190
Cifra impar (La), 98
Circe, 98, 100, 101, 129
Ciudad de Dios, 177, 181
Ciudadano Kane, 75, 90, 113, 137, 139, 148
Club del clan (El), 155
Colombian dream (El), 178
Como agua para chocolate, 169, 179
Como era gostoso o meu francês, 194
Compadre Mendoza (El), 30
Con la música por dentro, 66, 96
Corazón ante la ley, 29
Cortesana, 44
Crimen de Oribe (El), 85, 86, 95
Crónica de un niño solo, 116, 174, 175, 184

Cuando los hijos se van, 52
400 golpes (Los), 84
Cuba baila, 146
Cuesta abajo, 39
Cura y la muchacha, (El) (o Padre e a Moça; The Priest and the Girl), 142, 157

d *De eso no se habla*, 158, 172
Demonio y carne, 79
Demonios (Los), 149
De pecado en pecado, 44
Dependiente (El), 117
Derecho de nacer (El), 52
Deseos, 130
Desierto adentro, 30, 180, 182
Despílate amor, 164, 171
Día en que murió el silencio (El), 172
Día que me quieras (El), 39
Diarios de motocicleta, 180
Días de odio, 86
Dictadura perfecta (La), 199, 200
Diligencia (La), 151
Dios se lo pague, 54
Dios y el diablo en la tierra del sol, 118, 125, 133, 194
Doce sillas (Las), 147
Don't look now, 96
Doña Flor y sus dos maridos, 168
Dos locos en el aire, 155
Dos tormentas (Las), 52

Dowson. Isla 10, 153

Dragón de la maldad contra el Santo Guerrero (El), 138

e

Eclipse (El), 113

Edad de la tierra (La), 140

Edad de oro (La), 77

Él, 81

Emiliano Zapata en vida y muerte, 30

En la cama, 187, 188, 190

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, 30

Eréndira, 141, 169

Erótica, 84

Escuela para suegras, 67

Espérame, 39

Estación central, 180

Esta tierra nuestra, 147

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más, 117

Estrategia de la araña (La), 95

Europa '51, 174

Evangelio de las maravillas (El), 104, 105, 106, 107, 193

Evangelio según San Mateo (El), 141

Extraños en el paraíso, 184

f *Familia hippie (La)*, 159
Familia rodante, 190
Fando y Lis, 107, 108
Fiebre del loco (La), 180
Fiebre de primavera, 159
Flor de durazno, 39
Flor silvestre, 40, 59
Forma del agua (La), 206
Fragmentos da vida, 26
Fresa y chocolate, 147, 163, 164
Frontera (La), 169
Fuera de la ley, 33
Fuga (La), 33
Fugitivo (El), 30
Fuiste mía un verano, 114, 115

g *Gamín*, 116, 176
Ganga Bruta, 26, 194
Garage Olimpo, 161, 203
Gendarme desconocido (El), 64
Gigante, 190
Gilda, 49
Golfa (La), 43
Golpe de estadio, 178
Graciela, 86, 89, 100, 129
Gran calavera (El), 76
Gran casino, 40
Gringo viejo, 30
Guantanamo, 145, 164
Guerra gaucha (La), 71

h *Halcón maltés (El)*, 148
Hamaca paraguaya, 187, 188, 190, 194
Hasta cierto punto, 151, 152
Hasta después de muerta, 24
¡Hasta que perdió Jalisco!, 40
Hija del engaño/Don Quintín el Amargado (La), 80
Hiroshima mon amour, 84
Historias de la revolución, 147
Historias mínimas, 187, 188, 190
Historia oficial (La), 161, 202, 203, 204
Hombre mirando al sudeste, 170.
Hora de los hornos (La), 94, 121, 127, 134
Hurdes (Las). *Tierra sin pan*, 77, 174

i *Ilegal (La)*, 105
Ilusión viaja en tranvía (La), 51, 80
Imperio de la Fortuna (El), 105
Insaciable (La), 44
Intimidad de los parques, 98, 100, 101
Intolerancia, 23, 34
Invencción de Morel (La), 95, 97
Inútiles (Los), 141
Invasor (El), 180
Inundados (Los), 123, 126
Isla de la pasión (La), 59
Isleros (Los), 72

j *Jauja*, 201
Jazz singer (The), 29
Jefe (El), 92
Joaquim, 202
Joven rebelde (El), 146
Juan Moreira, 114, 118, 195, 202
Juguetes, 157

l *Laberinto del fauno (El)*, 206
Lado oscuro del corazón (El), 143, 151, 170
Lake Tahoe, 190
Lavoura Arcaica (A la izquierda del padre), 182
León de siete cabezas (El), 139, 140
Ley del hampa (La), 28, 33
Libro de Próspero (El), 108
Lirios rotos, 52, 82
Louisiana story, 145
Luces de Buenos Aires, 29, 39
Luces de la ciudad, 36
Lugar sin límites (El), 105

m *Machuca*, 180
Maclovia, 58, 59, 62, 93, 96, 112
Macunaíma, 142
Madreselva, 42
Maquinista de La General (El), 64
María Candelaria (Xochimilco), 32, 40, 59
Martín (Hache), 164, 180

Mártir del calvario (El), 56
Mégano (El), 145
Melodía de Arrabal, 39
Memorias del subdesarrollo, 94, 125, 148, 149, 151, 152
Mi hijo el Che. Un retrato de familia con don Ernesto Guevara, 126
Mil y una noches (Las), 68
Miss Mary, 158
Momentos, 157
Montaña sagrada (La), 108
Muelles de Nueva York (Los), 33
Muerte de un burócrata (La), 148
Muertos (Los), 186, 187, 188, 189
Mujer de medianoche, 48
Mujer del puerto (La), 47
Mujeres sin mañana, 44, 48
Mundo alucinante (El), 168
Mundo de la mujer (El), 157
Mundo grúa, 183, 190
Música, poeta y loco, 67

n

Nación clandestina (La), 153
Nacimiento de una nación (El), 23
Naná, 43
Nazareno Cruz y el lobo, 63, 168
Nazarín, 82, 84, 150
Ni sangre ni arena, 64
No basta ser charro, 40
Nobleza gaucha, 24

No habrá más penas ni olvido, 160
No hay que aflojarle a la vida, 155
Noche (La), 113, 161
Noche de los lápices (La), 203, 161
No niego mi pasado, 44
Nosotros, los pobres, 52
No te mueras sin decirme a dónde vas, 171
Nueve reinas, 180



O bandido da luz vermelha, 141
O Cangaceiro, 141
Olvidados (Los), 79, 80, 82, 84, 116, 132, 175
O padre e a moça (El cura y la muchacha), 142
O patio, 125, 133
Ópera do Malandro, 141, 194
O poeta do Castelo, 142
Org, 126, 144, 152
Os cafajestes (Los inescrupulosos), 141
O segredo de Corcunda, 26
Os fuzis (Los fusiles), 141

P *Pafnucio Santo*, 144
Pampa bárbara, 71
Pampa gringa, 125
Para vestir santos, 86
Párpados azules, 190
Parte del león (La), 156
Pasión de Gabriel (La), 178
Paula cautiva, 93
Pelea cubana contra los demonios (Una), 148
Pelota de trapo, 85, 175
Pequeño gran hombre, 118
Pequeños milagros, 172
Perdida, 44
Perla (La), 59
Permanent Vacation, 184
Perón, sinfonía de un sentimiento, 114
Perrera (La), 189
Pinocchio de Guillermo del Toro, 206
Pixote, la ley del más débil, 177
Poesía sin fin, 108
Por qué peca una mujer, 44
Protegido (El), 87
Prisionero 13, 33
Prisioneros de la tierra, 70, 73
Prisioneros de una noche, 112, 113
Profundo carmesí, 105, 106
Pueblerina, 59, 61, 62
Puente (El), 30
Puerta cerrada, 42
Puerto de los siete vicios (El), 48
Puerto de tentación, 44
Puño de hierro (El), 28
Puntos suspensivos, 144

q *¿Qué hacer?*, 154, 164
 Qué linda es mi familia, 155
 Qué verde era mi valle, 61
 ¡Qué viva México!, 27, 31, 96, 194

r *Ratas, ratones y rateros*, 177
 Realismo socialista, 164
 Rebelión de los colgados (La), 73
 Redes, 146
 Regreso de los siete magníficos (El), 84
 Rey del barrio (El), 67
 Río escondido, 58, 59, 62, 112, 165
 Río 40 graus, 175
 Río y la muerte (El), 81
 Río, zona norte, 132
 Rodrigo D. no futuro, 177
 Roma, 204
 Romance del Aniceto y la Francisca (El), 114, 184
 Rosario Tijeras, 177

s *Santa*, 34, 38, 43, 61
 Santa, 34, 45
 Santa, 29, 34, 45, 47
 Santa Clara, 147
 Santa sangre, 108, 110, 130
 Santo Oficio (El), 104

Satanás, 177
Secreto de tus ojos (El), 179
Secuestrador (El), 116, 132, 174, 175
Seducción, 105
Sensualidad, 44
Señora de nadie, 155
Shunko, 111, 165, 184
Simón del desierto, 82, 101
Simplemente una rosa, 114, 115
Sin ventura (La), 44
Sobrevivientes (Los), 150
Soga (La), 100
Soñar, soñar, 119
Sopa de ganso, 67
Soy puro mexicano, 59
Strada (La), 126
Subida al cielo, 51, 80, 82
Sueño de los héroes (El), 95
Suite Habana, 187, 188
Suplente (El), 201
Sur, 126, 128, 130, 131, 152
Susana, demonio y carne, 181

t *Tallos amargos (Los)*, 91, 195
Tango bar, 39
Tango en Broadway, 39
Tangos, el exilio de Gardel, 128
Temporada de patos, 187, 188
Tepeyac, 26, 27

Terra trema (La), 126, 146
Testamento del Dr. Cordelier (El), 26
Tiempo de morir, 103, 104
Tiempo de revancha, 156
Tierra del fuego, sinfonía bárbara, 72
Tierra en trance, 136, 139, 152
Tire dié, 123, 126
Tigra (La), 86
Topo (El), 107, 108
Tren fantasma (El), 28
Tres hombres del río, 71
Tres mosqueteros (Los), 68
Tres veces Ana, 113, 118, 184

u

Ukamau, 153
Última cena, 150
Últimas imágenes del naufragio, 170
Últimos días de la víctima (Los), 160
Último (El), 114
Último malón (El), 25, 31, 193
Última parada 174, 177
Un duelo en el bosque de Chapultepec, 22
Un lugar en el mundo, 165, 180
Una mujer sin amor, 80
Una película de policías, 200
Un perro andaluz, 76, 79
Ustedes, los ricos, 52

V *Vámonos con Pancho Villa*, 30
Vendedora de rosas (La), 177
Venerables todos (Los), 98, 99
Viaje (El), 131
Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires, 22
Viaje hacia el mar, 190
Víctimas del pecado, 44, 61, 62
Viejo smocking, 39
Virgen de la lujuria (La), 106
Virgen de los sicarios (La), 177
Viridiana, 101
Viuda negra (La), 104, 157
Vizconde de Montecristo (El), 68
¡Viva Zapata!, 30
Vuelta al mundo en ochenta días (La), 63, 64
Vuelta al nido (La), 52

W *Whisky*, 187, 188
Wild Bunch (The), 84
Yo fui una callejera, 44

y *Yo, la peor de todas*, 129, 158, 159, 160
Yo ya no estoy aquí, 199
Y tu mamá también, 180, 181

Z *Zama*, 201, 202
Zandunga (La), 40
Zelig, 200

Este libro fue publicado digitalmente en junio de 2024 y pertenece al sello editorial UCuenca Press.

Cuenca - Ecuador

Sumérgete en la riqueza y complejidad del cine latinoamericano con Ojo al Sur, una obra crítica que invita a explorar películas clave y figuras emblemáticas, y a debatir acerca de la política, la antropofagia, el cabaret, entre otros, sin omitir las influencias de otras cinematografías, como la norteamericana o la francesa.

Desde la micropolítica del deseo hasta la representación de los sueños, Ojo al Sur revela cómo los filmes muestran las tensiones sociales, culturales y políticas de su tiempo. No solo desentraña las tramas y los personajes, sino que también examina el lenguaje audiovisual, la narrativa y los elementos formales que hacen únicas a estas cintas.

Pensado para estudiantes, académicos y amantes del cine, este libro lleva a una comprensión profunda y crítica del cine de la región, desde 1896 a 2023, destacando su importancia y su prometedor futuro. Con un enfoque didáctico y una narrativa envolvente, Ojo al Sur es una herramienta indispensable para quienes desean explorar y comprender mejor el séptimo arte producido en América Latina.

ISBN: 978-9978-14-541-8



UCUENCA PRESS 