

Capítulo I: Contextos

1. El surgimiento de un nuevo cine

En el curso de la década del sesenta se suceden en América Latina varios empeños fílmicos ubicados en el común denominador de “nuevos cines”. Recordemos que en esos mismos años y en los que los anteceden el término se aplicó en otras partes con una frecuencia sin precedentes en la historia del cine mundial. Eran, en efecto, los años en que emergían como nunca antes tendencias renovadoras en varias cinematografías europeas y de otras latitudes, que incorporaban miradas distintas a las conocidas y que, de una manera u otra, con mayor virulencia o no, se confrontaban con lo que se hacía o lo que estaba instalado como norma de calidad o de buen hacer. Aunque, en rigor, el de América Latina no es un movimiento generacional, sino que tiene varias de las características propias de esos movimientos: la juventud de la mayor parte de sus miembros, la disposición de modificar tanto estructuras de producción como modos narrativos y estilos, la apertura a asuntos y tratamientos antes ajenos o esquivos, la actitud de confrontación frente a la institucionalidad imperante.

El argentino Tzvi Tal afirma, con especial atención a Argentina y Brasil, que

Todos eran miembros de una joven generación decepcionada del cine comercial hecho en las industrias locales que no lograron consolidarse... Abrevaban en fuentes teóricas y cinematográficas que incluían hitos en la tradición del cine comprometido con el cambio social: el montaje soviético de los años veinte, especialmente en el cine de Eisenstein; el realismo poético francés de los años treinta que había florecido con el efímero alza del Frente Popular antes de la Segunda Guerra Mundial; el neorrealismo surgido de las ruinas de Italia de la posguerra; el documentalismo inglés que había contribuido a construir una identidad nacional resaltando la responsabilidad social: las concepciones estético-políticas

del dramaturgo Bertolt Brecht, quien había participado en la era dorada del cine alemán entre la Primera Guerra Mundial y el ascenso de los nazis al poder en 1933 (Tal 2005: 76).

A ellas hay que agregar la actividad de algunas individualidades que aportan con sus films y desde estas tierras al llamado cine de la modernidad y que preceden o coinciden con ese nuevo cine en su afán por modificar o ampliar los espacios de lo representado y los modos de representación. Leopoldo Torre Nilsson en Argentina, Alejandro Jodorowsky en México y Walter Hugo Khouri en Brasil son algunos de los más notorios. Tampoco son ajenos para estas individualidades los desajustes con la industria, los problemas de distribución, los escollos que plantean las juntas de censura y otros organismos gubernamentales o militares, las dificultades para la exhibición, la incompreensión de las audiencias e incluso de una crítica periodística poco dispuesta a aceptar la remoción de sus criterios y modos de ver. No obstante, tendrán una cierta repercusión internacional y contribuyen a “ventilar” e incluso cambiar algunos de los supuestos casi invariables que sostenían tanto las expectativas del público mayoritario como los sistemas o formatos de la crítica tradicional.

Por cierto, en esos años se multiplican las individualidades o los grupos que, desde postulados renovadores, pugnan en otras latitudes por hacerse de espacios en el competitivo universo de la exhibición, menos cerrado entonces de lo que está en los últimos tiempos, pero siempre dominado por la distribución estadounidense y, donde las había, las industrias locales. En América Latina, desde la Primera Guerra Mundial, la distribución de Hollywood marca las reglas de juego y deja apenas algunos resquicios para otras cinematografías del Viejo Continente. Sin embargo, en el curso de los años cincuenta y sesenta, y con la estabilización de las industrias europeas luego de la Segunda Guerra Mundial, operan canales regulares de distribución de películas procedentes de los principales centros de producción europeos, y así se estrenan con cierta regularidad, por lo menos en algunas capitales latinoamericanas, incluida Lima, películas británicas, españolas, alemanas y, sobre todo, francesas e italianas³.

Por otra parte, en la década del cincuenta la industria mexicana mantiene una enorme fuerza y una “cuota de pantalla” muy significativa en toda la región. En el curso de los años sesenta, la tendencia es al decrecimiento. Mientras tanto, la producción argentina, más afectada por diversas

3 Para los temas de producción y circulación de películas se puede consultar el libro de Joël Augros (2000).

dificultades, sufre altibajos en los años cincuenta, al tiempo que se reduce progresivamente la circulación de las películas de ese país en el mercado latinoamericano. Pero la cuota del cine latinoamericano industrial, sobre todo el mexicano, sigue presente, y es la que permite reconocer aún al cine de habla española del continente, cuando aparecen las manifestaciones de ese nuevo cine finalmente muy poco accesible a la distribución continental⁴.

Pues bien, entre nosotros el primero de los movimientos renovadores tiene su centro en Buenos Aires y se le conoce como la Generación del Sesenta o Nuevo Cine Argentino. Poco tiempo después aparece el llamado *cinema novo*, que será el más significativo de todos y el que mayor repercusión internacional obtendrá. En esos mismos años, y aunque está menos definido que los anteriores por el adjetivo ‘nuevo’, se desarrolla en Cuba el cine que genera la revolución iniciada en 1959. Esas películas aparecen como una clara ruptura con las que se hacían en el pasado y, por lo tanto, constituyen una corriente innovadora que influirá sobre otras posteriores en diversos puntos de la región. El hecho de que sean obras gestadas en el interior de un proceso revolucionario les aporta, además, el aura de lo provocador, de lo radical, más aún si se tiene en cuenta que durante varios años esas películas circularán en otros países casi como un material clandestino.

En México, por su parte, se esboza hacia 1965 una tendencia en el interior del mismo complejo industrial que se presenta como diferenciada frente a los esquemas argumentales y a los tratamientos dominantes en la vieja industria que vive en ese tiempo un periodo de severa decadencia. Esa tendencia se afirma de 1970 a 1976, y se afianza, entonces, la noción de un “nuevo cine mexicano”.

En las cuatro cinematografías mencionadas es una producción que se vale de los recursos técnicos e industriales existentes, aunque en el caso de Argentina y Brasil se manifiesta a través de nuevas empresas (la de Luiz Carlos Barreto en Brasil, por ejemplo) y, ciertamente, nuevos realizadores.

La experiencia cubana es sui géneris, pues no hubo allí una industria previa, sólidamente constituida, aunque sí una producción constante que en la década del cincuenta dependió en parte del capital y de la industria mexicanos. La creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), a poco tiempo de la toma del poder por los que habían

4 Véase en relación con este y otros puntos tratados en el presente apartado los libros de Emilio García Riera (1985), César Maranghello (2004) y Juan Antonio García Borrero (2007) sobre las cinematografías mexicana, argentina y cubana, respectivamente.

iniciado la lucha en Sierra Maestra, trajo consigo la puesta en marcha de una pequeña industria, la primera que se instala en la región desde el aparato estatal.

En la primera mitad de esa década aún no se propone, al menos no de manera clara o manifiesta, la idea de un cine regional más o menos articulado a partir de características comunes, es decir, aquellas que podrían definir una propuesta novedosa y alternativa. Más aún, hacia 1965 el cine argentino que se gesta a inicios de esa década se encuentra casi desplazado en el panorama de la industria local, convertido ya en un emprendimiento económicamente inviable.

En la segunda mitad de los años sesenta aparecen otras iniciativas, individuales o grupales, en la propia Argentina y en otras partes. El grupo Cine Liberación, que encabezan en Argentina Octavio Getino y Fernando Solanas, la obra del boliviano Jorge Sanjinés, la labor documental de Jorge Silva y Marta Rodríguez en Colombia, de Mario Handler en Uruguay, las películas de ficción de Miguel Littín y Raúl Ruiz en Chile. En ese contexto, los festivales de cine de Viña del Mar (Chile) en 1967 y 1969, la Muestra Documental de Mérida (Venezuela) en 1968 y la de Pésaro (Italia) también en 1968 levantan la bandera del nuevo cine latinoamericano (*Cine Cubano* 1962).

Antes de ampliar la información acerca de esos encuentros, hay que señalar que no fueron los primeros que acercaron a los cineastas latinoamericanos. Hubo algunos que se realizaron con anterioridad, pero dos de ellos son especialmente significativos: el que se desarrolló en 1958 en Montevideo y el que se realizó en el festival italiano de Sestri Levante en 1962. En Montevideo se organiza el Primer Encuentro Latinoamericano de Cineastas Independientes, y allí se plantea la necesidad de la unión y se crea una comisión coordinadora que —por lo visto— no prosperó. El Festival de Sestri Levante reunió al grupo más amplio de cineastas latinoamericanos del que se tiene noticia hasta esa fecha. Allí estuvieron, entre otros, los argentinos David José Kohon y Rodolfo Kuhn, los brasileños Anselmo Duarte, reciente ganador de la Palma de Oro de Cannes con *El pagador de promesas* (1962), Gustavo Dahl y Glauber Rocha, el cubano Alfredo Guevara, el venezolano Carlos Rebollo y la escritora mexicana Elena Poniatowska. En el documento final se defiende la opción del cine independiente, sin que se haga ninguna mención expresa a la noción de nuevo cine. Se acuerda también convocar una conferencia latinoamericana de cineastas independientes. No se ha encontrado información que confirme si esa iniciativa se concretó. Todo indica que no fue así.

Es muy difícil detectar el origen exacto de la expresión “nuevo cine latinoamericano”. Sí parece existir un cierto consenso en que fue en el Festival de Cine de Viña del Mar y Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos, desarrollados en febrero de 1967 en esa ciudad de la costa chilena, donde se gesta de manera más clara esa expresión. Si bien no era —como ya dijimos— la primera vez que se producía un encuentro de cineastas de diversos países de la región, sí parecía que lo fuese, y allí se recogió lo que se había venido articulando de manera separada en diversos países. Asistieron los argentinos Rodolfo Kuhn, José David Kohon y Simón Feldman, los documentalistas brasileños Geraldo Sarno, Sergio Muniz y Eduardo Coutinho, el cubano Alfredo Guevara, presidente del ICAIC, los venezolanos Margot Benacerraf y Carlos Rebollo, y, por cierto, los chilenos Miguel Littín, Raúl Ruiz, Helvio Soto, además de Aldo Francia, director del festival, entre otros.

En el encuentro de realizadores se fue perfilando la idea de un nuevo cine organizado en torno a ciertas propuestas comunes y a la posibilidad de establecer canales conjuntos que permitieran circular las películas por diversos países. Por primera vez se establecieron en el continente ideas que se habían venido conversando en festivales europeos, como los de Santa Margherita y Sestri Levante en Italia, más que en el propio territorio subcontinental. Esos festivales europeos se convierten en las plataformas pioneras para los cines de la región. Aunque el carácter político ya estaba presente en este encuentro, y no podía ser de otro modo, debido a la presencia cubana y de otros, podríamos decir que el énfasis estaba puesto en la necesidad de un cine “social” hecho dentro de las estructuras económicas disponibles o las que se pudieran crear en el caso de los países que no contaban con un aparato de producción y distribución, que apuntara a la conciencia de los espectadores.

La Muestra Documental de Mérida de 1968 y el Festival de Viña del Mar de 1969 refuerzan el concepto del “nuevo cine latinoamericano”, con un sesgo más claramente político. En Mérida los principales premios fueron entregados a Santiago Álvarez y a Jorge Sanjinés, ambos por el conjunto de su obra, y a *La hora de los hornos*. A la edición de 1969 en Viña asisten los argentinos Jorge Cedrón, Gerardo Vallejo, Octavio Getino y Fernando Solanas, los cubanos Alfredo Guevara, Santiago Álvarez, Octavio Cortázar y Pastor Vega, los bolivianos Jorge Sanjinés y Óscar Soria, el colombiano Carlos Álvarez, el uruguayo Mario Handler, entre otros.

El encuentro de realizadores en ese festival asume un carácter casi partidista en el sentido militante de la palabra. Aquí se esboza de manera más

clara la idea de un cine de apoyo a los procesos de cuestionamiento del orden existente y la opción de las salidas revolucionarias. Aun cuando la entonación enfática viniera principalmente de los cineastas argentinos, los cubanos son los que toman la batuta y promoverán más tarde las iniciativas integradoras que apuntalan el proyecto de una unión de cineastas latinoamericanos: el Comité de Cineastas de América Latina, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

A la edición viñamarina de 1969 asistió el conocido documentalista holandés de larga trayectoria Joris Ivens, director del corto *A Valparaíso* (1962), quien fungió un poco de figura de padrino en el evento. Además de su itinerario militante (Ivens registró documentales tanto en la España en guerra de fines de los treinta como en el Vietnam de los sesenta), en *A Valparaíso* reunió entre sus colaboradores a algunos cineastas chilenos, entre ellos Sergio Bravo, como asistente de dirección. Su presencia en ese país influyó sin duda en el Cine Experimental de la Universidad de Chile, dirigido por Pedro Chaskel, y en el incremento de cortometrajes que se producen en los años siguientes, un poco el fermento de los largos que se realizan a finales de esa década.

Sin embargo, antes de seguir con la gestación del movimiento del nuevo cine latinoamericano, conviene remitirse al pasado de la industria y las prácticas filmicas en el continente para situar mejor esta etapa de cambio.

2. Las industrias del pasado

En América Latina hubo dos grandes industrias entre la década del treinta y la del cincuenta, la mexicana y la argentina. Y una tercera de carácter más intermitente, la brasileña. Antes, durante el periodo silente la industria no floreció en ninguno de nuestros países, pese a lo cual hubo una actividad más o menos continua que no llegó a crear las condiciones para un despegue industrial. El público de ese entonces prefirió con holgura los productos provenientes de los estudios estadounidenses y en menor medida de los europeos, y —a diferencia de lo que ocurrirá después— no prestó una atención especial a lo hecho en casa.

Lo que ellos (Norteamérica y Europa) ya habían consolidado en sus respectivos países —estrellas, políticas de producción, géneros, estudios de filmación—, en América Latina era todavía una tarea por hacer. Aun así, se hizo cine, especialmente documental e informativo, pero también de ficción. La casi total desaparición de esas películas dificulta tener una

visión suficientemente clara y comprensiva de esa protohistoria del cine en la región y constituye, ciertamente, un grave vacío frente a la posibilidad de establecer lazos o nexos como los que, mal que bien, se han podido fijar en otras latitudes, aun con la desventaja que supone el que solo una pequeña parte de la producción haya sobrevivido. Es decir, si en otras partes fue una pequeña fracción la superviviente, en América Latina esa fracción es escasísima y, tratándose de una producción irregular, discontinua, artesanal y casi restringida al territorio nacional o, más bien, provincial o local, se pierde casi del todo una vía de conocimiento que en otras partes puede al menos vislumbrarse con mayor claridad.

Por ejemplo, y si nos referimos a la obra de dos conocidos e importantes realizadores estadounidenses, muchas de las películas realizadas por David W. Griffith o John Ford en el periodo silente están perdidas quizá para siempre, pero es posible tener una comprensión —limitada, parcial, aproximativa— de ellas por los datos argumentales, material gráfico (fotos, carteles), referencias periodísticas y, especialmente, por las políticas de género ya establecidas o en vías de establecimiento en las compañías hollywoodenses. Es verdad que la ausencia de esas películas constituye un serio vacío que impide un mejor seguimiento de la progresión artística de esos cineastas, pues ver esos filmes no es solo una cuestión de conocimiento notarial, pero si dejamos de lado ese asunto (capital, desde una perspectiva estética), se cuenta con más instrumentos para “llenar” esos vacíos que de los que disponemos para hacerlo con las cintas silentes latinoamericanas perdidas.

La investigación ha permitido hacer un levantamiento informativo de buena parte de la producción silente en casi todos los países, y los estudiosos y archivistas coinciden en que es muy escaso lo que se ha conservado y que las posibilidades de aparición del acervo perdido son muy limitadas, pese a lo cual no se desecha en absoluto que ello ocurra eventualmente, especialmente por lo que pudieran tener algunos archivos estadounidenses y europeos. De hecho, cada cierto tiempo aparece algún material y no se puede —ni se podrá— considerar cerrada la lista de películas recuperadas⁵.

La incorporación del sonido contribuyó en todo el mundo al asentamiento de las cinematografías nacionales, pues el registro oral y el musical, así como caracterizan las sonoridades propias de un país, también favorecen los apegos del público. Eso que da una nueva dimensión a la producción

5 Véase, para el caso del cine mudo, la página web *The Silent Era*, en la que, lamentablemente, el cine latinoamericano está totalmente ausente. Algo así habrá que hacer desde la región y a través de los archivos filmicos.

de Hollywood y que marca las diversas identidades de las cinematografías europeas ocurre en México y Argentina. El sonido se convierte en esos países en el factor decisivo del despegue y, después, de la consolidación de la industria. No es el único, desde luego, pero sí el que se halla en el punto de partida. Gracias al sonido, los acentos locales e idiosincráticos se difunden, del mismo modo que los intérpretes imponen sus presencias con el apoyo de sus voces y, algunos de ellos, de las melodías que entonan. Pocos años antes el medio radial había instalado el registro sonoro al amparo de las ondas electromagnéticas, pero las figuras de los radios no tenían rostro.

En México y Argentina algunas de esas figuras, y especialmente los cantantes, adquieren una fisonomía visible al pasar a la pantalla grande. En ellos, junto a quienes provenían del teatro, de los espectáculos de variedades o incluso del cine estadounidense (el caso de Dolores del Río o el más fugaz de Lupe Vélez en México) está el germen del estrellato, que no tendrá la dimensión del poderoso vecino del norte, mas sí un relieve que en estas últimas décadas prácticamente no existe. Así, México va estableciendo, poco a poco, el estrellato más arraigado en el continente, después del estadounidense, con una enorme proyección allende las fronteras del país norteamericano. Según Carlos Monsiváis:

La influencia de la cinematografía nacional pronto se extiende en América Latina. En todo el continente la escena es la misma: se acude al cine para enterarse de los temas de conversación de la siguiente semana, a ratificar y rectificar la nueva cultura familiar, a memorizar las atmósferas indispensables (Monsiváis 1994: 91).

Asimismo, con el sonido empiezan a configurarse los géneros de mayor arraigo a nivel continental, y no solo en México y Argentina. En México, se desarrollan el melodrama urbano, mayormente arrabalero, y la comedia en sus vertientes ranchera y urbana, siempre con una infaltable cuota de canciones, más abundante en la comedia ranchera y, en orden decreciente, en el melodrama y la comedia urbana. En Argentina, se trabajan el melodrama y la comedia urbana, principalmente. Por cierto, los intercambios no estuvieron ausentes. La comedia introdujo componentes melodramáticos y viceversa. No son los únicos géneros destacables. México y Argentina cultivaron modalidades propias del policial, de la épica (cercana al western en México; en Argentina es la épica gauchesca de la independencia y de la pampa), del horror (más copioso en México), del espectáculo musical, entre otros. Para México, Monsiváis señala:

La idea de la diversión autoriza la difamación de la realidad (el campo de las comedias rancheras es de cuento de hadas)... se convierte el entretenimiento en filosofía de la vida, y se canjea la épica de la historia por la épica rebajada y fantástica que complementan las risas y las lágrimas de los domingos por la tarde (Monsiváis 1994: 91).

Tango, de Luis Moglia Barth, es el título fundador en Argentina. En México, el melodrama *Santa*, pero el que marca el despegue internacional de la cinematografía norteamericana es *Allá en el Rancho Grande*, lo que convierte a esa industria en el Hollywood chico, al decir de Carlos Monsiváis. Nótese que esos hitos iniciales están ligados a los dos géneros más vinculados al despliegue musical en la región: el melodrama y la comedia ranchera. Como ocurrió en los estudios de Hollywood desde los años diez, en los de México se van configurando las identificaciones entre la estrella y el género, aunque esas identificaciones no fueran ni mucho menos monolíticas, salvo escasísimas excepciones, como la de la gran estrella de esa cinematografía, Mario Moreno, Cantinflas. Así como Cantinflas es el representante por excelencia de la comedia bufa (es uno de los pocos que nunca incursionó en otros géneros), Jorge Negrete lo es de la comedia ranchera, Arturo de Córdova y Dolores del Río del melodrama, y Pedro Infante de la comedia costumbrista y también del melodrama.

¿Por qué México y Argentina? ¿Por qué no otros países? Porque México y Argentina poseían en esos años una solidez económica ausente en los otros y además contaban con un volumen de población urbana y un mercado interno relativamente grandes. A eso se suma el arraigo no solo local de ritmos musicales, el bolero y la canción ranchera en México, el tango y la milonga en Argentina. Incluso la música caribeña es asimilada por la industria mexicana y será el soporte musical de las rumberas (Ninón Sevilla, Tongolele, María Antonieta Pons...) con la orquesta de Pérez Prado y otras. También cuenta el hecho de que ambos países tenían zonas de influencia regional, México en Centroamérica, el Caribe y la población hispanohablante en Estados Unidos, pero también en América del Sur. Argentina, principalmente en Uruguay, Paraguay, Chile, el Perú, Bolivia y Colombia. En este último país, la muerte de Carlos Gardel en un accidente aéreo en Medellín en 1935 lo "gardeliza" aún más de lo que estaba y lo pega a la adhesión al tango y a las películas argentinas. Por eso, el éxito interno se multiplica en su salida al exterior, y el territorio latinoamericano se convierte en el espacio de la distribución de esas dos industrias con un nivel de popularidad que hoy podría resultar poco comprensible.

Al respecto, Carlos Monsiváis dice:

No creo exagerado un señalamiento: varias generaciones latinoamericanas extraen una porción básica de su formación melodramática, sentimental y humorística del equilibrio (precario y sólido a la vez) entre el cine de Hollywood y las cinematografías nacionales. Miles de películas aportan el idioma de las situaciones límite, las canciones que son vocero de la época, los rostros de excepción o de todos los días, el habla incomprensible y por lo mismo muy expropiable, y la ubicación de los elementos caricaturales de la ignorancia, la barbaridad y la gazmoñería (Monsiváis 2000: 61).

En algunos otros países hay, por cierto, brotes de producción, incluso importantes. Uno de ellos es Chile, un país que exhibe una cierta continuidad fílmica, pero dentro de un volumen muy limitado. En Cuba hay también una producción continua, y es el único país del área caribeño-centroamericana en el que se hace cine regularmente. Es decir, es una producción local que supera en volumen incluso a la que se realiza en varias naciones sudamericanas. En Colombia, el Perú y Venezuela, por ejemplo, las iniciativas son más aisladas, aunque en el caso peruano hubo un intento de levantar el volumen de producción en la segunda mitad de los años treinta, que culminó con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, que trajo consigo la virtual desaparición de la película virgen con la que se abastecían las cintas locales. En Venezuela hay también un brote de producción con algunos títulos significativos hacia 1950⁶.

El caso de Brasil es muy particular. El país con el mayor territorio geográfico de la región no consigue establecer una industria sólida y su producción tiene constantes altibajos, y desplaza en algunos periodos el eje de la producción de los estudios de Río de Janeiro a los de São Paulo. Por lo demás, y con contadísimas excepciones, es una producción para el mercado local, y en una pequeña proporción para el de Portugal. Aun cuando se pueda especular con la cercanía entre las lenguas castellana y portuguesa, el hecho es que el portugués constituye una de las barreras que dificulta difundir las películas brasileñas (el costo del doblaje y del subtítulo también contribuyen al efecto disuasivo), pero sobre esa barrera está la escasa comunicación que generan con el público de otras partes, por ejemplo, las llamadas "chanchadas", que son comedias populares cariocas de un humor

6 Además de los libros de García Riera y Maranghello ya citados, puede leerse para ampliar la información proporcionada en este apartado los libros de Paulo Antonio Paranaguá (1984), sobre las cinematografías de América Latina, y de Fernão Ramos (1987), sobre la historia del cine brasileño.

local, producidas principalmente por la compañía Atlántida, y también la ausencia de figuras de convocatoria amplia, como las que tuvo México y, en menor medida, Argentina. La gran figura brasileña de las décadas del treinta y cuarenta se hace internacionalmente conocida no a través de las películas que interpretó en su país, sino de las estadounidenses que la tuvieron como exótica cantante y bailarina tropical. Me refiero a Carmen Miranda, quien fue en su momento una de las pocas grandes figuras de origen latinoamericano en el escenario fílmico hollywoodense.

Si las películas brasileñas casi no tuvieron difusión más allá de sus fronteras, no ocurrió lo mismo con las películas argentinas y mexicanas dentro de Brasil, pues hubo un flujo constante de cintas de esas cinematografías en las pantallas de Río, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte y otras grandes ciudades, así como en las más pequeñas. Las comedias de Mario Moreno, Cantinflas, alcanzaron una popularidad inusitada en el enorme país atlántico, considerando que el recurso más peculiar del humorista eran los juegos verbales, pero también los melodramas con María Félix, Dolores del Río, Arturo de Córdova, entre otros. Como para confirmar que los brasileños son más receptivos al español que los hispanohablantes al portugués.

3. Auge y decadencia de la industria

No se podría entender la solidez del cine que se hizo en la región durante casi tres décadas sin la solvencia económica, tecnológica y profesional de las empresas cinematográficas, así como de la infraestructura y amplitud de los estudios.

Al respecto, Octavio Getino señala:

Nacidas con el auge del cine sonoro en algunos países de la región, estas empresas reprodujeron el modelo industrial hollywoodense: gigantescas instalaciones, grandes plantas de personal fijo, tecnologías modernas para su tiempo, desproporcionados depósitos de utilería y escenografía..., es decir, un modelo que por su incorporación acrítica al espacio nacional resultaba desproporcionado con lo que estaba ocurriendo en la economía y en la industria de cada país. Sus componentes más significativos aparecieron en la Argentina de las décadas de los veinte y los cuarenta con los ya desaparecidos estudios San Miguel, Lumiton, Argentina Sono Films, capaces de realizar los procesos integrales de una producción. En Chile intentó hacerse algo parecido con la empresa estatal Chile Films, creada a fines de 1941. En México, con la política nacionalista de Lázaro Cárdenas, el Estado financió la creación de los primeros estudios de cine..., los estudios Clasa (Cinematográfica Latinoamericana S. A.), implementados en 1938. No mucho después aparecerían los estudios América

y Churubusco-Azteca, promovidos con el apoyo de Estados Unidos y destinados a repetir el modelo industrial hollywoodense. Algo semejante ocurrió en Brasil, a partir de 1941, con Atlántida Cinematográfica, empresa radicada en Río de Janeiro, que, de ocho largometrajes producidos en 1943, saltaría a 21 seis años después (Getino 1987: 33).

El cine mexicano y el argentino empiezan a tener un enorme éxito interno y una proyección continental alrededor de 1935. Hacia 1940 México se convierte en la principal potencia industrial del cine de la región, pero Argentina mantiene un volumen de producción respetable. Sin duda la estabilidad que ofrecen las sucesivas administraciones del Partido Revolucionario Institucional (PRI), en México, contribuye a esa posición de superioridad, mientras que en Argentina las turbulencias políticas tienen efectos perturbadores en la actividad filmica. Pero también la cercanía geográfica de México con Estados Unidos y la asociación que establecen al inicio de la Segunda Guerra Mundial favorecen los intereses de la producción filmica de ese país, mientras que la posición de neutralidad argentina inhibe a Estados Unidos del envío de película virgen, un bien relativamente escaso en el periodo de la guerra. En realidad, durante la guerra, Estados Unidos le deja a México parte de su mercado continental que, años después, y sobre todo en el curso de los cincuenta, recupera para su industria filmica, con lo que le asesta un duro golpe a la industria vecina⁷.

En relación con la presencia del cine de esos países en la región, Carlos Monsiváis afirma:

A la dictadura de Hollywood las cinematografías nacionales oponen variantes del gusto, que derivan de la sencillez y simplicidad en materia de géneros fílmicos, de los presupuestos a la disposición, de métodos para entenderse con la censura, de estilos de los directores, de capacidad de distribución internacional, de aptitudes actorales, de formación de los argumentistas, etcétera. Hollywood intimida, deslumbra, internacionaliza, pero el cine de América Latina depende de la mimetización tecnológica y el diálogo vivísimo con su público, que se da a través de lo 'nacional': afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis de pantalla y realidad), forja del canon popular (Monsiváis 2000: 62).

Argentina no consolida un estrellato de alcance continental tal como lo hace México. Incluso la inesperada muerte del cantante y actor Carlos Gardel en un accidente aéreo en la ciudad de Medellín en 1935 priva

7 Maranghello explica esas circunstancias con mayor extensión en la página 112 del libro citado.

a Argentina de su figura más internacional. Gardel había consolidado su imagen protagónica no solo de la canción popular porteña, sino también del cine en castellano. Era la gran figura latinoamericana de la canción, sin que esto signifique que, salvo alguna rara excepción, interpretara temas no argentinos. Pero, asimismo, había filmado varias películas "hispanas" de la Paramount, primero en los estudios Joinville de París y luego en los estudios Astoria de Nueva York, con muy buena acogida en los diversos países del continente, y se dirigía a continuar a sus 45 años una carrera de seguro privilegiada en su país.

Su muerte impidió que eso ocurriera y no hubo luego ningún cantante-actor que cubriera el espacio dejado por Gardel. Por cierto, esas producciones estadounidenses en español protagonizadas por Gardel difundieron lo "argentino" internacionalmente, antes de que lo hicieran las propias películas argentinas sonoras, por lo que de algún modo fue Gardel la primera figura internacional de un cine de la "argentinidad" no hecho en Buenos Aires, sino en estudios de París y Nueva York por productores de Estados Unidos.

En México, en cambio, Tito Guizar se convierte en un actor cotizado a partir del éxito de *Allá en el Rancho Grande*, y unos pocos años después aparecen las figuras de Jorge Negrete y Pedro Infante, entre otras, que llegan a tener una proyección seguramente cercana a la que hubiese podido tener Gardel en el cine de no mediar el infausto desastre aéreo. A falta de un gran actor-cantante en las empresas bonaerenses, la gran figura argentina de actriz-cantante será Libertad Lamarque, cuyos filmes *Madreselva* y *Besos brujos* se convierten en grandes éxitos continentales a fines de los treinta. Sin embargo, y para mala suerte del cine de su país, Lamarque se enemista con la todopoderosa Eva Perón en 1946 y se traslada al país de la competencia, donde proseguirá su carrera. Casi una ironía para la industria argentina, pues su figura de mayor proyección internacional se pasa al bando mexicano. Por su parte, otras populares intérpretes argentinas, como Nini Marshall o Tita Merello, no trascendieron las fronteras rioplatenses con la misma fuerza, pues su idiosincrasia era más porteña y, por tanto, más eficaz en el contacto con las audiencias argentinas o uruguayas, lo que no significa en absoluto que no alcanzaran grados variables de popularidad en otros países, como también ocurrió con el cómico Luis Sandrini y otros intérpretes.

En relación con Argentina, César Maranghello afirma:

A partir de 1933, el cine argentino ofreció a su público una ilusión de uniformidad, y cumplió un papel similar al del criollismo literario. Su discurso sintetizó el naturalismo fotográfico y rescató los modos de hablar

de los argentinos. Así, el público participaba activamente en las funciones y se emocionaba cuando se denunciaban situaciones de injusticia... También se fue dibujando un mapa de preferencias temáticas: un cine conservador y populista que trabajó con la nobleza de los humildes y el despotismo de los ricos. El melodrama se codeó con el sainete y las comedias costumbristas aportaron mensajes moralizadores. El cine clásico ofreció una tradición narrativa que perduró hasta el fin de la era de los estudios, y que luego heredaría la televisión (Maranghello 2005: 70-72).

La llamada época de oro del cine mexicano, que alcanza su etapa de apogeo en los años cuarenta, empieza a debilitarse en la década siguiente. Otro tanto ocurre en Argentina, aunque en este caso el debilitamiento se inició antes. Esas cinematografías —a diferencia de lo que luego afirmaron los voceros de los nuevos cines— harán un importante aporte a la constitución de un cine nacional y popular, aun cuando, y en contra de una cierta ortodoxia marxista, ese cine no proviniera del pueblo, sino de sectores empresariales que orientaban la producción y lo hacían dentro de esa dinámica en la cual la respuesta del público significaba la posibilidad o no de continuar en una dirección determinada.

Al respecto, Jesús Martín-Barbero observa:

El cine medía vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer 'lenguaje'. Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la 'identidad nacional'. Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza... Con todas las mistificaciones y los chauvinismos que ahí se alientan, pero también con lo vital que resultaría esa identidad para unas masas urbanas que a través de ellas amenguan el impacto de los choques culturales y por primera vez conciben el país a su imagen (Martín-Barbero 1987: 181).

El debilitamiento interno que se inicia en los años cincuenta en México y se acentúa en Argentina tiene varias causas: desgaste de los géneros (de su funcionamiento expresivo) por repetición banalizada de temas y motivos, muerte o decaimiento de las figuras dominantes de la actuación y de la dirección, estructuras técnicas y administrativas muy cerradas y burocratizadas, con escasa apertura a los cambios y a las potenciales novedades. Pero el factor capital está en la incorporación y gradual crecimiento del medio televisivo, especialmente en México. Mientras que los años cincuenta muestran una industria hollywoodense que responde con habilidad a los

desafíos de la televisión emergente (en pantallas chicas y en blanco y negro), que empieza a afectar la asistencia a las salas, no ocurre lo mismo en México o Argentina. Hollywood se abre a las pantallas anchas, a la tercera dimensión y al cinerama, al sonido estereofónico, al *technicolor*, que se va extendiendo progresivamente y que va siendo acompañado por otros registros cromáticos, y con ellos a los espectáculos musicales, de aventuras y épico-históricos envolventes.

En cambio, el crecimiento de la industria televisiva que se instala para convertirse poco a poco en la gran industria audiovisual, en primer lugar en México, será a la larga el golpe mortal para la actividad fílmica, aunque el decaimiento no se perciba de forma inmediata y se prolongue por varios años. Al respecto Paulo Antonio Paranaguá, dice: "La televisión solo consolida su posición en México, Brasil y Argentina en la década de los sesenta y avasalla a todos los demás medios en la década de los setenta. Antes de eso, no compite con el cine o por lo menos no afecta a su público" (Heredero y Torreiro 1996: 281). En ese proceso, el cine en México y Argentina, además de perder el monopolio audiovisual que ostentaba, va quedando relegado a un segundo lugar en términos de preferencias del público. De allí que el decrecimiento de los volúmenes de producción, la pérdida progresiva de los mercados extranjeros y la ausencia de brújulas en el interior de esas industrias cierran una relativamente larga y próspera etapa, que no se repetirá posteriormente.

De manera lenta e irreversible, la situación se va modificando, y en ese contexto surgen propuestas individuales o empeños más o menos asociados o conectados que apuntan a un nuevo cine. Otro tanto ocurre en Brasil, que en los años cincuenta experimenta el mayor desafío industrial: la creación en São Paulo de grandes y complejos estudios de la compañía Veracruz, cuyo fracaso, después de algunos títulos notorios, entre los que se cuenta *O cangaceiro*, de Lima Barreto, termina con las ilusiones de una industria que quería hacerse no solo a lo grande, sino también casi a la manera de Hollywood y que estimula sin proponérselo el surgimiento del *cinema novo*, como una reacción a ese sueño elefantiásico de reproducir los estudios californianos en tierras tropicales. Ciertamente, no fue la única ni la principal razón que explica la aparición del *cinema novo*, pero es una de ellas, y no poco significativa.

4. Antecedentes de los nuevos cines en América Latina

Los factores mencionados no son los únicos que crean las condiciones favorables al cambio; existen asimismo otros muy importantes que tienen

que ver con la aparición de una generación de cineastas jóvenes, con los procesos políticos que se viven en la región y el mundo, con la influencia de lo que ocurre en otras cinematografías, tanto en Estados Unidos como en países de Europa y, en menor medida, de Asia y África, y también con procesos culturales que se viven en todos o, de manera particular, en algunos países. Estos grandes temas serán tratados con cierta amplitud más adelante. Lo que a continuación reseñaremos son los antecedentes de las nuevas actitudes o miradas frente al cine en el interior de las industrias latinoamericanas o en sus márgenes.

Cabe señalar que hacia fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta hay una perspectiva fuertemente crítica del pasado fílmico, casi un rechazo o una negación a lo hecho antes, con algunas excepciones. Aquí se repite un poco, mutatis mutandis, lo que podemos comprobar en los años cincuenta con el grupo de la revista *Cahiers du Cinema*, más tarde el cogollo de la *nouvelle vague* francesa, y con otros grupos o individualidades de los movimientos renovadores de otras partes, como el claro distanciamiento frente al cine hecho antes, llamado en Francia el “cine de papá”.

Pero así como la *nouvelle vague* reivindicó algunos nombres, algunos “padres”, también eso ocurrió, aunque en menor medida, en el ámbito latinoamericano. En México, por ejemplo, hay una figura ahora indiscutida, pero que durante los quince años de su actividad regular en esa nación no tuvo el reconocimiento que alcanzará más adelante: Luis Buñuel. En efecto, el español afincado en México empieza a lograr una aprobación cada vez mayor a partir de sus últimos largometrajes mexicanos, *Nazarín* y *El ángel exterminador*, y, en medio de los dos, el español *Viridiana*, Palma de Oro del Festival de Cannes de 1961. Antes solo *Los olvidados* había concitado la casi unanimidad en el balance de las opiniones y comentarios favorables.

Una mayor atención a la obra mexicana de Buñuel por parte de la nueva crítica de ese país, así como de algunos de los futuros realizadores, rescata de manera entusiasta el talento de un autor capaz de extraer de argumentos más o menos convencionales, personajes, situaciones, detalles o atmósferas que alcanzan una capacidad inquietante o perturbadora, irónica o irrisoria, fantástica u onírica. Se descubre o redescubre la dimensión de extrañamiento que suscitan películas como *Él*, *Ensayo de un crimen* (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*), *Subida al cielo*, *Susana*, *El bruto*, *Don Quintín*, *el amargao*, entre otras. Buñuel pasa a ser, sin discusión, el gran autor del cine mexicano, entendiendo la autoría como esa disposición o capacidad para personalizar las películas con motivos propios y un estilo distinguible, en este caso dentro de un trabajo creativo de equipo y en el interior de una maquinaria industrial.

Además de Buñuel, algunas películas, más que realizadores propiamente, aparecen como antecedentes de las nuevas posiciones. Varias de ellas se asocian al documental o a los modos de la ficción que se nutren de referencias documentales o de las marcas del realismo, como el que inspiran las obras del neorrealismo italiano, y también de ese realismo social español que representa, por ejemplo, *Surcos*, de Nieves Conde. En la producción mexicana, *Redes*, de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann; *Raíces*, de Benito Alazraki; *Torero*, del español afincado en México Carlos Velo, son algunos de esos títulos —digamos— precursores. Como lo es también la nueva novela mexicana, la que ejemplifica Juan Rulfo, que tendrá una influencia muy ostensible en esa primera promoción del nuevo cine mexicano que vendrá luego, como la encontramos también en el cine argentino de comienzos de los sesenta en relación con algunos de sus narradores contemporáneos. Más que en otras partes, en México también ejercen una influencia las artes plásticas: no por nada el prestigio artístico del México del siglo XX provino en primer lugar de sus famosos muralistas. Pero no son ellos los que ejercen esa influencia directa, sino más bien pintores contemporáneos de los cineastas como José Luis Cuevas o Vicente Rojo.

En Argentina hay dos nombres que preceden la aparición de la generación que apunta al cambio. Ellos son Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, realizadores que —como Buñuel en México— trabajan en la industria, pero con propuestas expresivas más personales. Torre Nilsson, especialmente, es la figura autoral más notoria del cine del país del sur en las décadas del cincuenta y sesenta, y sus fricciones con la censura, más una clara proyección a los festivales internacionales y la difusión, al menos parcial de su obra, le dan una notoriedad más allá de las fronteras de su país que no tuvo ningún otro director argentino de su época. Torre Nilsson encarna, entonces, una independencia creadora que funciona como un referente en la actitud que inspira las producciones de los cineastas jóvenes a inicios de los sesenta. Hay, además, diversas cintas argentinas cuya temática social está dominada por el realismo, que se pueden reconocer como antecedentes: desde *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici, hasta *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril; desde *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese, hasta *La patota*, de Daniel Tinayre; desde *Pelota de trapo*, de Leopoldo Torres Ríos, hasta *El secuestrador*, de Leopoldo Torre Nilsson, hijo de Torres Ríos.

Cierto, es un realismo reconstruido parcialmente en los estudios y con actores profesionales conocidos, pero hay incursiones en escenarios naturales, capitalinos, provincianos o campestres, un registro más seco y una voluntad testimonial. Por otra parte, y fuera de esa tradición, igual que en

México la narrativa que se despliega en esos años es también una fuente de influencia. Por ejemplo, los textos de Beatriz Guido o los relatos de Julio Cortázar.

En Brasil hay un antecedente cercano que tiene la particularidad de integrarse al *cinema novo*, el realizador Nelson Pereira dos Santos. Pereira filmó en 1956 y 1957 las dos primeras partes de una trilogía que no pudo culminar, *Río, 40 grados* y *Río, zona norte*. Casi una variación de los títulos emblemáticos del neorrealismo italiano (*Roma, ciudad abierta, Alemania, año cero, Roma, hora 11*), esos filmes, tributarios del neorrealismo cuya incidencia en los nuevos cines trataremos más adelante, produjeron una cierta conmoción entre los espectadores jóvenes habituados a un espectáculo más apegado al exotismo o al carácter pintoresco de ciudades, lugares y personajes. Ya en los años sesenta, Pereira dos Santos dirigirá una de las películas de bandera del *cinema novo*: *Vidas secas*, basada en una obra del escritor Graciliano Ramos, una de las figuras literarias de referencia en el nuevo movimiento.

Hay otro nombre, anterior, que se rescatará de una tradición muy cuestionada, como se puede leer en el libro *Revisión crítica del cine brasileño*, de Glauber Rocha, el cineasta de proa del *cinema novo*. Es el de Humberto Mauro, nacido en Minas Gerais e iniciado en el periodo silente, cuyas películas *Brasa dormida*, *Sangue mineiro* y *Ganga bruta* pasan a ser parte de ese acervo creativo del que se nutren los cineastas del *cinema novo* (Rocha 1971: 27-39).

En otras partes, incluida Cuba, no hay antecedentes locales rescatables por los realizadores de esos países, aunque en el caso cubano la negación oficial de todo lo hecho antes impidió una evaluación más ecuaníme de la historia fílmica prerrevolucionaria, y solo el mediometrage *El mégaro* (1956), codirigido por Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, fue reivindicado como precursor de lo que se hará a partir de 1959. En Bolivia la obra del documentalista Jorge Ruiz opera como una referencia significativa, aunque no tenga el peso que algunos autores alcanzan en otros países. A tener en cuenta que, salvo en México y Argentina (y parcialmente en Brasil), donde hay una continuidad histórica, en los otros países el cine avanza de manera intermitente, accidentada y discontinua, y en ese proceso lo anterior se olvida, se ignora o, simplemente, no existe más o existe como una mera referencia "de papel", es decir, solo consignada en libros o revistas. No era ese el caso de Jorge Ruiz, pues siguió haciendo cine en la década del sesenta, aunque no dentro de los moldes de lo que se consideró el nuevo cine.

5. Una nueva generación de cineastas

Hasta la década del cincuenta, la mayor parte de los realizadores hizo carrera en las industrias de sus países, desde funciones complementarias y ayudantías hasta acceder finalmente a la dirección, sin haber pasado antes por la universidad o las escuelas profesionales, que, además, prácticamente no existían. Después de la guerra, hay un número creciente de jóvenes con vocación de cineastas que se forman en escuelas y, como en América Latina no había en ese entonces ninguna que pudiera llamarse tal, los que sienten el llamado de la vocación optan por hacerlo en Europa y, en menor medida, en Estados Unidos. Son varios los futuros directores de los años sesenta que siguen estudios en Europa en la década del cincuenta o en los mismos sesenta. En el Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma, los cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Néstor Almendros, el argentino Fernando Birri, los brasileños Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni, Trigueirinho Netto y Luís Sérgio Person, los venezolanos Enver e Ivork Cordido, el chileno Héctor Ríos, y ellos son solo los nombres de mayor prominencia posterior.

En el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París (Idhec) encontramos a los brasileños Ruy Guerra (de origen mozambicano) y Eduardo Coutinho, los venezolanos Margot Benacerraf, Carlos Rebolledo, Fina Torres y Luis Armando Roche, el colombiano Francisco Norden, los mexicanos Felipe Cazals y Paul Leduc, el argentino Humberto Ríos. En otras escuelas europeas se forman la colombiana Marta Rodríguez, el hispano-colombiano José María Arzuaga, el chileno Patricio Guzmán, entre algunos más, considerando siempre los nombres más representativos, pues la cantidad es mayor y continúa en las décadas siguientes.

Que la mayor parte de los que activan el nuevo cine que se hace en el continente desde fines de los años cincuenta y durante las dos décadas siguientes provengan de escuelas europeas explica en parte la adhesión o la simpatía por estilos como los que propicia el neorrealismo en Italia o la *nouvelle vague* en Francia, o géneros como el documental, que se ven favorecidos a fines de los cincuenta por la aparición de nuevas cámaras, la mayor disposición al manejo manual de ellas, etcétera.

En 1956 se crea el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe (Argentina), dirigido por Fernando Birri, un centro de formación tributario de las propuestas del neorrealismo y del género documental. En Chile aparece el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago en 1955, y la Universidad de Chile crea un departamento de cinematografía, dirigido por el documentalista Sergio Bravo, en 1960. Más

adelante, en 1963, la UNAM abre el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, que se mantiene hasta la actualidad como uno de los centros de formación fílmica más solventes de la región. Por esas escuelas pasarán otras figuras de esa generación que propician cambios.

Asimismo tienen un rol relevante en mayor o menor medida los cineclubes, las cinematecas, las revistas de cine y algunos críticos. Por ejemplo, en México la revista *Nuevo Cine*, en la que participan el crítico Emilio García Riera y los realizadores Manuel Michel, Eduardo Lizalde y Jomi García Ascot, promueve a inicios de los sesenta una renovación del cine de su país, y en ella se encuentra el origen de *En el balcón vacío*, un filme de García Ascot de carácter independiente, inusual en el panorama del cine de México. En Brasil los críticos Paulo Emílio Sales Gomes y Alex Viány (este también realizador) son dos de los promotores de un cine despojado de los atavismos tradicionales del cine de género. Otro tanto ocurre en Cuba en los años cincuenta a través de la Cinemateca y de la sociedad Nuestro Tiempo, en las que participan varios de los futuros cineastas de la revolución⁸.

Es decir, se va construyendo una nueva manera de ver el cine. Antes los cineastas, que podían tener incluso un soporte intelectual propio, eran hombres de la industria y concebían el cine como un medio de comunicación dirigido a satisfacer las expectativas del público. No dejó de hacer eso Buñuel o el propio Torre Nilsson. Ciertamente, Buñuel supo activar su propia poética dentro de los entresijos del relato de género. No fue más allá porque los productores no se lo hubiesen permitido. Por su parte, Torre Nilsson apuntó a un público de clase media muy extendido en el país y capaz de sostener una línea de producción que en otras partes, y en el propio México, hubiese sido seguramente insostenible. Pero no se arriesgó demasiado, ni tampoco le interesó hacerlo, en formulaciones estéticas que pudiesen poner en dificultades la comunicación. Torre Nilsson era un hombre de la industria, hijo de un realizador de la etapa del auge de la cinematografía porteña y forjado desde chico en las tareas fílmicas.

En cambio, los que llegan a la industria o a la actividad fílmica en países sin industria serán desde fines de los cincuenta titulados en escuelas o

8 La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo fue fundada en La Habana en 1951. Formada por artistas e intelectuales de inclinación o militancia socialista, reunió entre sus miembros a varios de los más prominentes representantes del ICAIC, como Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y José Massip. Tuvo activa participación en la vida cultural de Cuba, y sufrió censura y presión constante hasta la llegada de la revolución, en que la sociedad se disuelve y la mayor parte de sus integrantes se incorpora a diversas instancias del nuevo gobierno.

gente que proviene de la crítica y del cineclubismo, y que establecen una relación distinta con la industria y con el cine que tienen en mente. No es el caso de la totalidad, por supuesto, sino de los que promoverán la idea y la práctica de un cine diferente, que acentúa la función social, la libertad de expresión creativa o las banderas de la autoría.

De ese fermento se nutre la mayor parte de los que constituyen la punta de lanza de los cambios que surgen en los años sesenta. Buena parte de los jóvenes que forman el movimiento del *cinema novo* proviene del cineclubismo y en una cierta medida también de la crítica en una etapa en la que ser crítico y ser cineclubista eran las dos caras de la misma moneda. Estamos, entonces, ante una generación "extendida" (porque entre ellos podía haber diferencias de diez o más años de edad) que se confrontará con la realización fílmica a partir de una capacitación profesional previa o de una formación especializada por la práctica de ver cine con ojos analíticos. Una generación con un concepto claro de lo que quería hacer y que se distancia de la mayor parte de los referentes tradicionales de sus propias industrias o prácticas cinematográficas y que apunta a una expresión distinta. Una generación, por último, que en consonancia con los cambios cinematográficos que se operan en otras latitudes y con el contexto político-social que se vive en sus países y en la región, promueve una ruptura con el pasado y el inicio de una nueva etapa.

6. Los nuevos cines en el mundo

La segunda mitad de los años cincuenta es el marco en el cual empiezan a florecer diversos movimientos renovadores en el interior de cinematografías consolidadas o en sus áreas periféricas, sobre todo en el continente europeo. El neorrealismo italiano había propiciado después de 1945 una manera distinta de acercarse a la realidad exterior y había convertido el testimonio social en una aspiración privilegiada. En ese influjo, al que se suman otros más, tradiciones y circunstancias locales y el deseo de mayores cuotas de libertad, aparece un grupo de películas polacas, entre las que sobresalen las que dirige Andrzej Wajda (*Generación*, *La patrulla de la muerte*, *Cenizas y diamantes*) y, más adelante, en el borde del inicio de la nueva década, las obras iniciales del *free cinema* británico y las de la *nouvelle vague*.

No son las únicas, pues junto a las anteriores, y ya a comienzos de los años sesenta, en Italia surge una nueva generación con el poeta Pier Paolo Pasolini y los jóvenes Bernardo Bertolucci y Marco Bellocchio, entre otros, que perfila nuevos modos de encarar la creación. En Checoslovaquia se va

gestando una corriente contestataria que caracterizará el periodo de la llamada Primavera de Praga, cuando el presidente Alexander Dubček promueve un modelo de “socialismo con rostro humano”. En esa misma década, en España, Alemania y Suiza hay novedades que configurarán corrientes como el Nuevo Cine Español, la Escuela de Barcelona, los nuevos cines alemán y suizo. Al otro lado del Atlántico, en Nueva York y en Montreal, aparecen corrientes alternativas de signo contrario a las tradiciones fílmicas de sus países⁹.

Casi todos estos movimientos suponen un cuestionamiento del orden industrial hegemónico y sus modelos expresivos. Preconizan un cine de autor, en el que la subjetividad del creador o el compromiso social reemplaza a los imperativos económicos y a las demandas del mercado, sin que todos ellos hagan tabla rasa de la existencia del público de las salas comerciales, ineludible audiencia de los que harán películas dirigidas a esas salas. Pero es un tiempo de “pulseo” en el que se suceden las películas con un fuerte componente “experimental” o, al menos, con propuestas distintas a las precedentes o simultáneas en sus respectivas cinematografías, pues la aparición de estas corrientes no termina ni mucho menos con las líneas de una producción “tradicional”, aun cuando inevitablemente la afecta, como ocurre de manera especial en Francia, donde el remezón que produce la nueva generación obliga a un cierto replanteamiento de las políticas de producción de las empresas locales y una “modernización” parcial de motivos argumentales y rasgos de estilo.

Por cierto, hay diferencias muy claras entre cada movimiento e, incluso, dentro de ellos. Pero tienen en común un espíritu similar que se sacude de las formulaciones canónicas, que apela a distintos tipos de ruptura (del encadenamiento del relato, de la modulación del registro interpretativo, del empleo de la cámara, del ritmo, del acompañamiento musical...) y que muestra situaciones o imágenes antes ausentes o tratadas de otra manera.

También en el Oriente se producen cambios. Una generación joven irrumpe en el panorama de la poderosa cinematografía japonesa, con nombres que luego han tenido un peso considerable como los de Nagisa Ōshima, Shōhei Imamura, Hiroshi Teshigahara, entre otros. En la India, el bengalí Satyajit Ray es una figura precursora de una posición minoritaria, pero relevante de cara a Occidente, frente al gigantesco volumen de producciones salidas sobre todo de los estudios de Bombay, del llamado Bollywood. Egipto, la potencia cinematográfica del mundo árabe, no es ajena

9 Sobre el tema es de utilidad el libro de Monterde, Rimbau y Torreiro (1987).

a los cambios, que en el terreno político se expresan en la figura de Gamal Abdel Nasser. Un realizador como Youssef Chahine sobresale en la búsqueda de una expresión personal no desligada de las tradiciones genéricas de esa cinematografía, pero sí claramente diferenciada¹⁰.

En el continente africano, especialmente en algunas antiguas colonias francesas, sin industrias fílmicas locales, como en Senegal, aparecen también propuestas innovadoras, como las que representa Ousmane Sembène. El influjo del documentalista francés Jean Rouch es notorio en esos países, y no solo en la producción documental, sino también en las ficciones que suelen alimentarse de acontecimientos contemporáneos o del pasado histórico, sobre todo el que está ligado a la dominación colonial.

De todos esos movimientos, sin duda el más influyente es la *nouvelle vague*¹¹, no solo a nivel de su país, sino también a escala internacional. Incluso varios de los realizadores que diez años más tarde contribuyen a transformar el cine estadounidense (desde Arthur Penn hasta Martin Scorsese, Peter Bogdanovich y Brian de Palma) reconocen el efecto que tuvo en ellos el descubrimiento de películas como *Los 400 golpes* y *Una mujer para dos*, de François Truffaut; *Sin aliento* y *Una mujer es una mujer*, de Jean-Luc Godard; *Los primos* y *El bello Sergio*, de Claude Chabrol.

Así como una mayor libertad en el acercamiento a temas como las relaciones de pareja, la conducta individual, las manifestaciones del deseo erótico y tanático, la *nouvelle vague* propicia una reelaboración de la escritura clásica, una disponibilidad para alterar las reglas tradicionales en el uso de la iluminación, del montaje y de la propia dirección de actores. Las rupturas de la continuidad, el aire de espontaneidad, el tono que a veces roza el documental están presentes en la búsqueda de estilos renovadores.

Asimismo, hay que destacar el nuevo curso que el documental asume en estos años. Con la aparición de cámaras más livianas, grabadoras sincronizadas que permiten registrar el sonido de manera simultánea, película de mayor sensibilidad a la luz y utilización de la llamada iluminación disponible (la que está en el ambiente), sin necesidad de focos y reflectores adicionales, se articulan corrientes documentales en Francia (el *cinéma vérité*, de Jean Rouch y Edgar Morin), Estados Unidos (el cine directo que representan Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Robert Drew y los hermanos Albert y

10 Véase el libro de Alberto Elena (1999). Allí el autor se aboca a las cinematografías de África, Oriente Medio y la India, y señala los cambios que se producen entre los años cincuenta y sesenta, en consonancia con los de otras partes, pero asimismo con sus propias especificidades culturales y nacionales.

11 Véase el libro de Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (2002).

David Maysles), el Quebec canadiense (Pierre Perrault, Michel Brault, Claude Jutra...) y en otras partes. Estas corrientes documentales se orientan al registro etnográfico o sociológico, a la encuesta y al reportaje, y sus procedimientos técnicos y expresivos son incorporados por las ficciones de la *nouvelle vague* y de otros movimientos, lo que asimismo se reproducirá parcialmente en América Latina, que ve el resurgimiento del documental en los años sesenta y la implantación de formulaciones expresivas derivadas del *cinéma vérité* y de la *nouvelle vague*.

Otra manifestación propia de la segunda mitad de los años cincuenta y los primeros años sesenta es la acentuación de lo que se conoce como el cine de la modernidad, que en realidad cubre las expresiones de las “nuevas olas”, pero también el aporte de individualidades ajenas a cualquier movimiento y que provenían de los cuadros de las propias industrias de sus respectivos países, aunque con características más personales, como los italianos Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, el francés Robert Bresson y el sueco Ingmar Bergman. Se trata de autores irreductibles a patrones genéricos o a la pertenencia a una determinada escuela o corriente. Tienen en común, sí, una radical diferenciación frente al estilo clásico, que en el caso de Bergman y Fellini se va haciendo más notoria a partir de *Las fresas salvajes* y *La dulce vida*, respectivamente. Los realizadores de la “modernidad” trasladan a la diégesis fílmica la incertidumbre, el malestar, las confusiones y las dudas existenciales de la época¹². Ese, el de los nuevos movimientos y el de esos y otros autores, es el cine que la crítica destaca y los cineclubes promueven al paso de los años cincuenta a los sesenta. Ese sustrato tendrá también una clara influencia en el nuevo cine de América Latina, y podemos verlo en las películas de Glauber Rocha, en los cineastas argentinos de la Generación del Sesenta, desde David José Kohon hasta Leonardo Favio, en los filmes de Raúl Ruiz, en *Memorias del subdesarrollo*, y en varios otros.

7. Los desplazamientos en el espacio audiovisual

En el curso de los años cincuenta, el cine comienza a dejar de ser lo que había sido a medida que la televisión va tomando una posición cada vez más significativa en el ámbito casero y familiar. Es decir, el cine deja de ser el único espectáculo audiovisual y comparte ese lugar con la imagen electrónica todavía en blanco y negro, y con una calidad visual precaria. Aun

12 Uno de los pocos libros en español que se aproxima al tema es el de Domènec Font (2002).

así, la televisión le resta público al cine, y a partir de esa década se inicia un proceso gradual de disminución de la asistencia a las salas que no ha cedido con el tiempo. Ese proceso comienza en Estados Unidos y en Europa, y es más lento en América Latina. Los años cincuenta, al respecto, son bastante prósperos para el espectáculo cinematográfico en los países de la región, atraídos por las novedades que vienen de los estudios de Los Ángeles y las nuevas condiciones de las salas (pantallas anchas, estereofonía). Incluso, en términos cuantitativos, el volumen de la producción local es muy elevado en México, que alcanza 136 largometrajes en 1958, la más alta de su historia (García Riera 1985). Pero ya en ese entonces iba creciendo la semilla de lo que vendrá más tarde.

Salvo en unos pocos países como México, Brasil y Cuba, donde la televisión se instala relativamente temprano, en 1950, o en Argentina al año siguiente, en la mayoría se incorpora ya muy avanzados los años cincuenta o a comienzos de los sesenta, y, en todo caso, es en la década del sesenta en que se va afirmando una producción local en diversos registros, desde los espacios noticiosos y de opinión hasta la producción de espectáculos musicales y de telenovelas, que se suman a los telefilmes y otros programas procedentes de los estudios de Hollywood, cada vez más dedicados a elaborar material para la pantalla chica. Por otra parte, de manera progresiva se va incrementando el horario de programación, al inicio reducido a unas pocas horas al día. No están fuera de la pantalla de televisión las películas hechas para la pantalla grande. No todas, pero sí muchas, por ejemplo las del catálogo de la Warner de los años treinta y cuarenta protagonizadas por figuras de la talla de Humphrey Bogart, Bette Davis, Errol Flynn, James Cagney, Ida Lupino y otras, que se exhibieron con amplitud en los canales de diversos países de la región.

A diferencia de lo que ha ocurrido en España y en otros países europeos, donde la televisión se insertó socialmente como una institución pública, en América Latina, con la excepción de Chile, donde la televisión nace cultural, en los demás países su origen ha sido comercial, con algunas variantes e intermitentes énfasis nacionalistas... lo predominante ha sido una televisión comercial, aliada con y protegida por el poder político, que en algunos países, como México, se ha caracterizado por ser precisamente una televisión comercial-gubernamental” (Orozco 2002: 16-17).

En forma creciente, entonces, la televisión en nuestros países se va haciendo de una porción cada vez mayor y, sobre todo, cada vez más diversificada de la oferta audiovisual, hasta convertirse en la industria más poderosa de lo que Román Gubern llama la “iconósfera contemporánea”

(Gubern 1987)¹³. Hacia 1970 ya no hay vuelta de tuerca posible. A pesar del atractivo que la pantalla grande sigue ejerciendo, el desplazamiento parcial de la imagen de la gran sala a la de la pequeña sala resulta incontenible. La industria filmica hollywoodense —lo sabemos— sobrevivió a esa amenaza y a varias otras que vendrían después, pero el estatus de privilegio que mantuvo por varias décadas se vio inevitablemente mellado, y esa fractura contribuye a que empiece a ser “pensado” de otra forma. Me explico: hasta los años cincuenta las industrias cinematográficas de todas partes, y América Latina no fue la excepción, dispensaron el patrón excluyente de gratificación audiovisual de las expectativas del público, el que venía a través de los modelos genéricos y de las incitaciones a la emoción violenta, a la risa, al llanto, al miedo, al sentimiento amoroso, etcétera.

En otras palabras, además de ser la única pantalla, se consideraba el cine como un medio de entretenimiento y de evasión de las preocupaciones y rutinas cotidianas, y poco más que eso. La pérdida del protagonismo audiovisual único facilita un cuestionamiento de ese supuesto profundamente arraigado en la mentalidad de los públicos. La idea de que el cine puede ser algo más que un medio de entretenimiento se extiende en ciertos círculos. Eso no era una novedad, pero la experiencia de la primera vanguardia de los años veinte, y la de otras posteriores, era prácticamente desconocida, así como el trabajo de John Grierson y de otros documentalistas, o los intentos del llamado cine de arte. Se va abriendo, así, un espacio de intervención en la actividad filmica que se percibe como relativamente novedoso, alimentado por la crítica, los cineclubes y otras instituciones, que alienta el surgimiento de los nuevos cines.

Ese nuevo espacio de intervención casi no tiene precedentes en América Latina, a diferencia de Europa o del mismo Estados Unidos, donde ya existía, por pequeño que fuera, y a él contribuye la “renuncia” de un sector del público que deja de ir a las salas comerciales con la frecuencia de antes, y que encuentra en cineclubes y salas de arte un espacio preferencial. Eso facilita que se vaya formando una nueva audiencia, minoritaria pero activa e influyente. Sin ese nuevo público no se podría entender el surgimiento de propuestas filmicas distintas de las conocidas. Sobre la formación de ese público, Paranaguá señala:

13 La iconósfera explorada por Gubern comprende la fotografía, el cartel, la historietta, la imagen cinematográfica y la imagen electrónica. Todavía en 1987 la imagen informática no había alcanzado el relieve que tuvo después, y a la que el propio Gubern le ha dedicado otras publicaciones.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los productores tradicionales de Argentina y México intuyeron que el público se transformaba, que una diferenciación creciente se instalaba entre las capas populares más pobres y la nueva clase media. Esos productores trataron de responder y de capitalizar la situación, promoviendo películas ambiciosas, supuestamente más cultas (es decir, más acordes a la noción académica de cultura en vigor, a menudo inspirada en clásicos de la literatura). Pero la auténtica renovación de la mirada y de las exigencias ocurre en círculos restringidos y no en la clase media en su conjunto (Herederó y Torreiro 1996: 282).

Yo agregaría que esa expansión de un sector más amplio de espectadores se produce en mayor volumen en Argentina (especialmente, claro, en Buenos Aires, a la que se puede agregar Montevideo, los dos ejes urbanos del Río de la Plata), en la que una educación pública muy solvente y una tradición cultural, alimentada por el contacto permanente con Europa, sostienen el fortalecimiento de una audiencia muy sólida, lo que ha hecho que durante muchas décadas Buenos Aires haya sido una referencia casi obligada cuando se trata de ponderar la variedad de las carteleras de estrenos y la presencia de títulos que en otras capitales brillan por su ausencia.

En todo caso, el soporte filmico siguió siendo el material único e indispensable para hacer películas. El video ya se utilizaba en la televisión, pero todavía no se habían explorado sus aplicaciones en función de la pantalla grande. El propio Jean-Luc Godard, que en otras condiciones hubiese tal vez emprendido sus propuestas más radicales en soporte videístico, no lo hizo, ni lo hicieron otros grupos o colectivos militantes. El video no permitía un mínimo de calidad que no fuera para sus aplicaciones en la pantalla electrónica de la televisión.

Entonces los que se proponían usar la imagen en movimiento en función de las pantallas comerciales o de cualquier pantalla que no fuera la de televisión recurrían inevitablemente a las cámaras de 35 o 16 milímetros e incluso al súper 8, entonces de gran expansión como el recurso básico para las *home movies*. Muy distintas hubiesen sido las cosas de haberse contado en aquel momento con la tecnología de hoy. En tal sentido, y casi por completo cerrados los circuitos televisivos para difundir un nuevo cine, la única opción posible era la de hacer películas (cortas o largas, en 35 o 16 milímetros) para las pantallas y salas en capacidad de convocar a un nutrido volumen de asistentes. Por eso, incluso, las modalidades más radicales no podían prescindir de la cámara, los insumos, el laboratorio y demás que traía consigo la opción filmica, y ese es uno de los asuntos mayores que se confrontan, pues supone una capacidad presupuestal a la que muchos no tenían acceso.

Las condiciones de cada país, el hecho de contar o no con una industria filmica, las modalidades y características del cine por hacer y de los objetivos deseados fueron modelando las formas como se utilizan los recursos técnicos. No aplica el mismo uso la tendencia renovadora en el cine de México que las películas que se realizan en Chile al calor de la radicalización política de fines de los sesenta. No es igual, tampoco, el que hace el *cinema novo* que el de las propuestas del cine de cuatro minutos en Colombia o Uruguay. Unos apuntan a las grandes salas, otros a los auditorios de asociaciones o sindicatos, a salas improvisadas o a proyecciones al aire libre; pero todos tienen en común el soporte filmico como la base técnica del material por exhibirse. Todavía estaba lejano en esos tiempos (y ni siquiera se vislumbraba) el horizonte digital que viene cambiando y ensanchando el paisaje audiovisual de una manera muy rápida en los años que corren del nuevo milenio.

8. El contexto sociopolítico

Como se sabe, América Latina se debate en los primeros sesenta años del siglo XX, con muy pocas excepciones (Chile, Costa Rica, México, Uruguay), entre los gobiernos civiles y los militares. Los golpes militares son moneda común y las dictaduras que instalan forman parte de la tragicomedia del continente, algunas tan prolongadas como la de Juan Vicente Gómez en Venezuela, la de Rafael Trujillo en República Dominicana, la de Alfredo Stroessner en Paraguay y la dinastía Somoza en Nicaragua, y otras muchas de duraciones menores, pero con frecuencia cruentas y casi tan despóticas como la de los “tiranos banderas” del continente.

El sistema democrático, legalmente establecido en todas las constituciones nacionales, se muestra mayoritariamente frágil. La debilidad de las instituciones, escasamente consolidadas pese a los años transcurridos desde los nacimientos de las Repúblicas, facilita ese vaivén que, con las excepciones mencionadas, será la señal de identidad más persistente en la vida nacional de los países de América Latina. Por cierto, ese estado de cosas facilita la aparición de políticos salvadores que proceden de las filas civiles, pero también militares, y que diseñan proyectos como el Estado Novo en Brasil e identidades políticas fuertemente arraigadas como el “cardenismo” en México o el “peronismo” en Argentina, que son el embrión, junto con otras organizaciones de masas como el Movimiento Nacionalista Revolucionario en Bolivia, el APRA en el Perú o el Partido Acción Democrática en Venezuela, de la acentuación de las tensiones a favor de posiciones más radicales.

Los grupos de poder derivados de los estratos privilegiados durante la etapa colonial o los que se forman posteriormente entre la población de origen español o los extranjeros que van llegando de Inglaterra o Italia, de Alemania o Palestina, entre muchos otros orígenes, dominan pirámides sociales fuertemente diferenciadas. Durante el siglo XX, los intentos reformistas tropiezan con los intereses de las cúpulas económicas, ligadas con frecuencia al capital estadounidense. Aun así, los gobiernos populistas, como el de Lázaro Cárdenas en México, el de Getúlio Vargas en Brasil y el de Juan Domingo Perón en Argentina, además de nacionalizar empresas y medios de producción, alientan la esperanza de un futuro más prometedor para las expectativas de las grandes mayorías promoviendo la industrialización de esos países a partir, fundamentalmente, de las empresas nacionales, con la que se inician la política de sustitución de importaciones que será gravitante en esos países (y también en algunos otros) durante las décadas del cuarenta y cincuenta, con las leyes de apoyos y subsidios que, ciertamente, también alcanzan a la industria cinematográfica.

En palabras de Jesús Martín-Barbero:

De 1930 a 1960 el populismo es la estrategia política que marca, con mayor o menor intensidad, la lucha en casi todas las sociedades latinoamericanas. Primero fue Getúlio Vargas en Brasil, conduciendo el proceso que lleva de la liquidación al ‘Estado oligárquico’ al establecimiento del ‘Estado Nuevo’... En 1934, Lázaro Cárdenas asume la presidencia de México y propone un programa de gobierno que, retomando los objetivos de la Revolución, devuelva a las masas su papel de protagonista en la política nacional... En Argentina, las masas sacan de la prisión a Perón en 1945, quien es elegido presidente en 1946 e inicia el gobierno populista por antonomasia de América Latina (Martín-Barbero 1987: 174-175).

En relación con Brasil, Tzvi Tal señala:

El gobierno de Kubitschek y Goulart se caracterizó por la exitosa puesta en práctica del desarrollismo económico: captación de capitales extranjeros mediante ventajosas regulaciones impositivas, apertura a la penetración de inversiones extranjeras en sectores de la economía que el populismo nacionalista había concebido de interés para la integridad y la soberanía nacional... La concertación de intereses políticos y económicos con la cúpula militar, al que el régimen varguista y sus sucesores le habían impedido desarrollar una organización nacional y neutralizado su combatividad, aseguró la tranquilidad social necesaria al proyecto. En este pujante periodo desarrollista, que la memoria brasileña recuerda como una ‘Edad de Oro’, el cine nacional no era considerado por la burocracia económica ni por la política gubernamental como una industria importante (Tal 2005: 37-38).

La política de sustitución de importaciones continúa en la década con los llamados gobiernos desarrollistas, a partir de las tesis de la dependencia, y se prolonga en los años setenta y poco más en algunos países, hasta que el fracaso del modelo alienta las políticas liberales. Además de las medidas económicas, que en México, por ejemplo, incluyen la reforma agraria y la nacionalización de las empresas petroleras, los tres gobiernos señalados que, justamente, corresponden a los países de mayor importancia cinematográfica en América Latina, ejercen una influencia decisiva en la marcha política, apoyando la creación o el fortalecimiento de organizaciones obreras y campesinas y fortaleciendo los partidos políticos que les servían de sustento.

Con Lázaro Cárdenas se forma el Partido de la Revolución Mexicana, que luego se convertirá en el Partido Revolucionario Institucional. Getúlio Vargas es el artífice de la consolidación del Partido Trabalhista Brasileiro. Perón, por su parte, a partir de la confluencia de algunos partidos, funda el Partido Peronista en 1947, más tarde convertido en el Partido Justicialista. Con todas sus contradicciones y sus roces o conflictos con los partidos comunistas, se trata de grandes organizaciones de masas que arraigan en los sectores populares y en amplios segmentos de las capas medias. Pese a que algunas de esas experiencias políticas, y otras de signo parecido, culminan de manera traumática (el suicidio de Getúlio, la caída del gobierno de Perón, el derrocamiento del guatemalteco Jacobo Arbenz...), se expande la idea o la aspiración mesiánica de un cambio o transformación social radical, a la que adhieren mayoritariamente los votantes.

Los años cincuenta están entre los más sobresaltados del siglo, pues en ellos se produce, además de los finales violentos señalados y las causas que los motivaron (resistencias en los ámbitos de las fuerzas armadas, los sectores empresariales, la Iglesia...), la Revolución boliviana de 1952, el periodo de la violencia en Colombia, desde el asesinato en 1948 del líder populista liberal Jorge Eliécer Gaitán, que libran sin declaración de guerra los partidos Liberal y Conservador, que llega hasta 1958 y que constituye el germen de la formación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y otras organizaciones; la lucha guerrillera en la Sierra Maestra cubana, comandada por Fidel Castro.

Sobre ese punto, y en referencia a las experiencias pioneras de Fernando Birri, Getino y Velleggia consideran que “el marco histórico internacional y regional había contribuido, asimismo, a la existencia de ese cine. La década del cincuenta se inició con la guerra de Corea y terminó con el triunfo de la Revolución cubana. Esos años estuvieron signados por acontecimientos memorables, como la victoria vietnamita en Dien Bien Phu, el ascenso de

Nasser al poder en Egipto, el comienzo de las guerras de liberación en Vietnam y Argelia, la rebelión del Sahara occidental, la independencia de Guinea. Mil trescientos millones de asiáticos hablaron por primera vez sin intermediarios en la Conferencia de Bandung, en 1955, y al año siguiente, Nasser, Nehru y Tito sentarían las bases del que pronto sería llamado Movimiento de Países No Alineados (Getino y Velleggia 2002: 38).

La Revolución cubana, que se trae abajo el 1 de enero de 1959 la dictadura de Fulgencio Batista, instala el sueño de una revolución socialista hecha a partir de la lucha armada y ejerce una enorme influencia en los cuadros intelectuales y políticos de la región. Pero la política y la economía de los años sesenta tienen otros inspiradores menos radicales de los que provienen del marxismo. Uno de ellos está en los teóricos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal), que elaboran una teoría de la dominación y la dependencia y proponen un modelo de desarrollo económico desde dentro, con protecciones a la industria local y sustitución de las importaciones, que redefine el rol del Estado en la regulación del mercado, tal como se había ejercido en las décadas anteriores. A este nuevo impulso en la línea de lo que se había venido aplicando, particularmente durante los gobiernos populistas como los de Perón y Getúlio Vargas, se le llama el modelo desarrollista.

Estas teorías se arraigarán en movimientos políticos centristas, algunos de los cuales alcanzarán el poder en esa década, como la Democracia Cristiana en Chile, uno de los países en los que arraigó el desarrollismo, y la coalición entre Acción Popular y la Democracia Cristiana en el Perú. Las dificultades que confrontan esos gobiernos y las resistencias al cambio por parte de los grupos económicos más poderosos favorecen las posiciones más radicales. La juventud universitaria y parte de la intelectualidad adhieren a los postulados revolucionarios. De México a Argentina la inquietud y el fermento izquierdistas extreman el discurso. Organizaciones de guerrilla urbana, como los tupamaros en Uruguay, o de guerrilla afincada en el campo, como las FARC, ejercen una acción violenta inusitada en el contexto de la región.

Estados Unidos vive una etapa de auge económico en los cincuenta tras la guerra de Corea. La industria, el comercio y el casi pleno empleo elevan el nivel de vida de la población. La administración republicana, asimismo, a la vez que estimula golpes militares y trata de orientar el curso político de los países de América Latina, favorece la adquisición de materias primas a precios relativamente altos, lo que inyecta recursos a la economía de muchos países que se manifiesta en el crecimiento de ciudades y servicios, y en una cierta modernización de sociedades más o menos tradicionales.

Respecto a América Latina, John King afirma:

Los años sesenta auguraron un periodo de crecimiento económico en la región. En el periodo de 1960 a 1969 el producto bruto interno creció a un promedio de 7,2 por ciento. En esta era se esperó que la modernización económica, liderada por las estrategias de desarrollo industrial promovidas por la Cepal, eliminara la dependencia de la producción primaria” (King 1994: 104-105). Por su parte, Martín-Barbero sostiene: “Si la primera versión latinoamericana de la modernidad tuvo como eje la idea de nación —llegar a ser naciones modernas—, la segunda, al iniciarse los sesenta, estará asociada a la idea de desarrollo. Versión renovada de la idea de progreso, el desarrollo es concebido como un avance objetivo, esto es... un crecimiento económico y su consecuencia ‘natural’ en la democracia política... En la mayor parte de los países latinoamericanos, los años sesenta vieron un considerable aumento y diversificación de la industria y del mercado interno. Pero vieron muy pronto también el surgimiento de contradicciones insolubles... el desarrollismo demostró... el fracaso del principio político de la ‘modernización generalizada’ (Martín-Barbero 1987: 194).

A inicios de los sesenta se instala en Estados Unidos el gobierno del demócrata John F. Kennedy, que reemplaza varios años de predominio republicano y parece traer vientos nuevos para su país y para los vecinos al sur de Río Grande, los que se expresan en iniciativas como el programa Alianza para el Progreso, que implica a profesionales estadounidenses en actividades de salud, construcción, educación y otras en varios países del continente. El asesinato de Kennedy y más tarde los de su hermano Robert y de Martin Luther King, el líder pacifista de la lucha por los derechos civiles, afectan la imagen renovadora de un gobierno que ya en 1962 había pasado por la experiencia del bloqueo de los barcos soviéticos antes de llegar a Cuba, lo que puso al mundo al borde de una tercera guerra mundial, y que, a partir de 1965, se compromete en la enojosa guerra de Vietnam, que tendrá un saldo negativo para Estados Unidos desde el punto de vista ético, político y militar.

En el marco de los primeros años de guerra surge en el enorme país del norte el movimiento de la contracultura que se manifiesta en la música, en el cine, en la literatura, en las modas y en las costumbres. Ese movimiento de signo crítico objeta desde diversas formas expresivas no solo al Gobierno estadounidense, sino también al mismo modelo de sociedad arraigada en el país. La capacidad de difusión estadounidense a escala internacional hace que muy pronto los efectos del movimiento contracultural se conozcan y se expandan, pero al mismo tiempo la industria del espectáculo los va “domesticando” y los despoja de sus aristas más conflictivas o radicales.

Asimismo, en Europa se produce en 1968 la enorme movilización de jóvenes conocida como el Mayo francés, una suerte de revuelta libertaria que arrastra a los partidos de izquierda y que termina por ser anulada, en parte por la posición negociadora de esos partidos que intentaron sacar provecho de la coyuntura en función de ganancias sindicales y partidarias. Lo que ocurre en Francia se reproduce en menor medida en otros países, como Alemania e Italia. Checoslovaquia experimenta un proceso político de apertura, inédito en el bloque de países de la órbita soviética, en procura de un socialismo de “rostro humano” que culmina con el ingreso de los tanques rusos a Praga en 1968.

La división del campo socialista entre los dos grandes colosos, la Unión Soviética y la República Popular de China, que se produce a comienzos de los sesenta, también tendrá efecto en algunos países, y con ello o bien se quiebra la hegemonía que en el espacio del marxismo-leninismo mantenían los partidos comunistas asociados a la Unión Soviética o bien se introducen serias dudas sobre la legitimidad del patrocinio ejercido por el partido gobernante de la Unión Soviética sobre los partidos comunistas del resto del mundo, incluido este continente. A partir de esa división, la proliferación de movimientos de izquierda adscritos al marxismo-leninismo constituye una de las constantes más marcadas del proceso político en curso en la América de habla hispana y portuguesa.

No es casual que esos acontecimientos y esos procesos políticos influyan de una manera u otra en el cine que se hace en América Latina, y es menos casual aún que eso se pronuncie en la segunda mitad de los sesenta cuando las propuestas de cambio social de signo renovador o moderado se consideran fracasadas y la efervescencia política aumenta de manera considerable. El fracaso de la experiencia guerrillera del Che Guevara en Bolivia y su ejecución sin juicio previo no amilanan a las tendencias radicales, y más bien alientan la búsqueda de soluciones violentas que irán atizando las respuestas tanto o más violentas de las Fuerzas Armadas y los grupos de poder.

Carlos Monsiváis escribe:

Con la invasión estadounidense de Santo Domingo en 1965 y la muerte del Che Guevara en Bolivia en 1967, el predominio de la izquierda en las universidades públicas se acrecienta. Si el marxismo había sido la cosmovisión belicosa de una minoría, de pronto, y gracias muy especialmente a generaciones de profesores partidarios de la Revolución cubana y a la toma de editoriales como Siglo XXI, que divulgan los manuales de Marta Harnecker entre otros libros catequísticos, centenares de miles de estudiantes en toda América Latina adquieren nociones de marxismo

y, en una minoría importante de casos, se comprometen emocional y/o políticamente con la izquierda (Monsiváis 2000: 138-139).

Por su parte, John King considera:

Los nuevos cines crecieron en un ambiente de optimismo a partir de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en diferentes partes del continente: Castro, en Cuba; Kubitschek, en Brasil; Frondizi, en Argentina, y Frei, en Chile. El entusiasmo fue generado por dos proyectos políticos fundamentalmente distintos que sirvieron para modernizar y radicalizar el clima social y cultural del continente: la Revolución cubana y los mitos y realidades del desarrollismo... Los nuevos cines crecieron en una imaginativa proximidad con la revolución social (King 1994: 103-104).

En 1970, el gobierno de la Unidad Popular, bajo la presidencia de Salvador Allende, se instala en Chile y con ello se activa una nueva propuesta revolucionaria: lograr el socialismo en un régimen de democracia representativa. Esa propuesta no excluye, ni mucho menos, que en otras partes prosiga la lucha armada desde las posiciones en los frentes urbanos, como la que activan los tupamaros en Uruguay o en el espacio de las áreas de montaña como los movimientos colombianos de las FARC o del Ejército de Liberación Nacional (ELN).

Además de constituir un nuevo faro para la izquierda latinoamericana, el gobierno de Allende transita por una orilla opuesta a la de otros gobiernos sudamericanos que provienen de golpes militares y de carácter derechista, como los de Brasil, desde 1964, Bolivia y Uruguay. El Perú, en cambio, experimenta un gobierno militar inédito que estatiza yacimientos petrolíferos y dicta una ley de reforma agraria. Hasta que el 11 de setiembre de 1973 se cierra trágicamente la experiencia de la Unidad Popular y, en alguna medida, al menos simbólicamente, acaba el nuevo cine latinoamericano.

9. El año 1968

1968 es un año particularmente relevante en el mundo occidental y, naturalmente, en el marco histórico que rodea al nuevo cine latinoamericano, pues en ese año parece concentrarse la crisis del sistema político imperante y la emergencia de lo nuevo. Al punto de que hay quienes consideran 1968 casi como un “año de síntesis” del siglo XX por la trascendencia de algunos de los acontecimientos que ocurren. Lo “nuevo” no apunta, necesariamente, a la revolución socialista, como pasa, por ejemplo, con el Mayo francés, no necesariamente conducente a esa revolución, o al menos no como estaba

concebida por los ideólogos de la izquierda marxista. Pero lo “nuevo” sacude, si no los cimientos sociales, sí el conformismo de las capas favorecidas por las economías europeas en expansión.

En Estados Unidos, 1968 es un año traumático en el campo político, pues son asesinados Martin Luther King, el líder negro de la lucha pacífica por los derechos civiles, y Robert Kennedy, precandidato del Partido Demócrata a las elecciones presidenciales. Lo que no tuvo ese país en 1968 fue una manifestación musical como el Monterey Pop Festival, que se realiza en junio de 1967, ni el imponente encuentro musical de Woodstock, en agosto de 1969, cuyo significado —como se sabe— trasciende ampliamente el campo de la música popular y se convierte en el alegato público más contundente en contra de la guerra y a favor de una mentalidad totalmente distinta a la que primaba en la sociedad de ese país. Por las características de 1968, el de Woodstock mereció estar ubicado en ese año o, al menos, el de Monterey, pero eso no significa que el *rock* no aumentara la intensidad y la creatividad que había venido ofreciendo y que el compromiso político de sus intérpretes no se manifestara de una forma u otra en el convulsionado contexto que se vivía entonces.

Prosperan las protestas activadas principalmente por los jóvenes en las capitales más opulentas. La “sociedad de consumo” es cuestionada aquí y allá, y la obra de teóricos como los alemanes Herbert Marcuse y Wilhelm Reich, críticos de ese modelo, alcanza una difusión antes insospechable. Estos impulsos de signo libertario, inspirados más que por el marxismo-leninismo por los socialismos utópicos del siglo XIX y otros fermentos conceptuales del siglo XX, coexisten con las reivindicaciones y luchas conducidas por los partidos comunistas y otros en los países europeos, sobre todo en Francia, Italia, la República Federal de Alemania y, en menor medida, España y Portugal, todavía regidos por las dictaduras de Franco y Oliveira Salazar, respectivamente.

En Estados Unidos, y por extensión, aunque con menor intensidad, en Inglaterra y otros países europeos, está en plena ebullición el movimiento de la contracultura que algunos han llamado el auge de la cultura *underground*. Como que esa cultura subterránea sale a la superficie y adquiere un protagonismo antes desconocido y que se revelará muy pronto transitorio y estructuralmente débil, aunque varias de sus expresiones serán incorporadas muy pronto a esa institucionalidad ante la cual surgieron como una respuesta combativa o alternativa. Mario Maffi sostiene: “El término *underground* se difundió hacia 1963. Entonces tenía una aplicación limitada: se refería a cierto tipo de cine, de diarios y revistas, con una connotación de carácter estrictamente lingüística —*underground* = subterráneo, irre-

gular, clandestino— y un vago sentido de conspiración. Pero a partir de 1963 (fecha aproximada) el término se fue extendiendo poco a poco a un campo cada vez más vasto, identificándose finalmente con una parte de la subcultura juvenil (aunque no exclusivamente juvenil) de Estados Unidos y, por reflejo, de otros países. Así, pues, el *underground* indicaba aquella ‘nueva sensibilidad’ —y sus productos culturales y sociales— nacida originariamente en los años cincuenta y convertida en la década sucesiva en una ‘nueva cultura’, ‘cultura alternativa’, ‘contracultura’” (Maffi 1975: 13).

1968 es también el año del célebre levantamiento parisino de mayo, iniciado por los jóvenes universitarios, que remeció la aparentemente inamovible Quinta República presidida por el general Charles de Gaulle. La resonancia, que ese acontecimiento de trascendencia histórica alcanza, identifica a 1968 casi como el año del Mayo francés. Los levantamientos estudiantiles y otros se repiten, además, en otras ciudades europeas, y el clima de insubordinación al orden establecido se respira en muchos países y no solo de Europa, sino también en América del Norte, en la que la inquietud contestataria se manifiesta en diversas universidades, aunque sin la intensidad de los sucesos que dejaron varios muertos en la Universidad de Berkeley cuatro años antes. Sin embargo, las protestas en contra del incremento de la participación estadounidense en Vietnam (alrededor de medio millón de militares) hacen más intensas las movilizaciones de carácter predominantemente juvenil.

La intervención soviética al amparo del Acuerdo de Varsovia en Praga, que apoyó Fidel Castro, trae consigo distanciamientos y escisiones en el conjunto de las fuerzas de izquierda y acentúa en muchos la imagen de la Unión Soviética como un régimen imperial incapaz de permitir cualquier asomo de cambio o apertura en los países de su órbita política. Por su parte, en China se va desmoronando ese año la catastrófica experiencia de la llamada revolución cultural, iniciada en 1966 y alentada por Mao Zedong, cuyo fracaso termina por favorecer el modelo de apertura capitalista en la economía del país a partir de 1976, después de la defenestración de la “Banda de los Cuatro”.

Esas sacudidas de ultramar o las que se producen más allá del Río Grande llegan a la región tamizadas por las circunstancias locales y regionales y constituyen un acicate para los procesos de radicalización con un signo no libertario, sino marxista-leninista, aunque en modo alguno unificado, pues son los tiempos en que las posiciones maoístas se consolidan en algunos países (en otros apenas sí tienen una mínima presencia), el trotskismo toma mayor fuerza (en Argentina, por ejemplo) y aparecen otras variantes de menor influjo. Pero, sin duda, la adhesión cubana a la Unión Soviética será

uno de los factores unificadores de mayor incidencia en los movimientos políticos y culturales de América Latina, y eso se hace manifiesto en la constitución —digamos— “orgánica” del nuevo cine latinoamericano.

Cabe mencionar una experiencia francesa del 68, que logra una repercusión indudable más allá de las fronteras de su país: la formación de los llamados Estados Generales. Hagamos un poco de historia: antes de los acontecimientos de mayo, se produce en París la destitución de Henri Langlois, el legendario director de la Cinemateca Francesa, y como consecuencia de ello hay una protesta de los cineastas, comandados por quienes estaban más ligados a la *nouvelle vague*, Truffaut, Godard, Malle, Resnais y otros. A raíz de esas protestas, que culminarán con la restitución de Langlois en su cargo, los cineastas se organizan en una suerte de comité político que derivará, luego de las movilizaciones de mayo, en la formación de los Estados Generales del Cine, que asumen posiciones más radicales y que están en el origen de la derivación de Godard hacia el trabajo militante y de otras experiencias parecidas.

Los Estados Generales franceses serán un poco el modelo implícito del intento de dar a ese cine latinoamericano en formación una organicidad que, por diversas razones, no llega a tener, pero a eso apuntaron las propuestas e iniciativas en los festivales de Viña del Mar, Mérida y Pésaro, así como el liderazgo cubano y el rol del ICAIC que se afirman como ejes políticos para los cineastas del continente.

En México se produce el 2 de octubre la llamada matanza de Tlatelolco, en la que trescientos estudiantes en huelga son baleados por fuerzas militares, y al parecer también por paramilitares, en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, del Distrito Federal, durante una protesta. Esa matanza, siempre silenciada por el gobierno, al punto que se ocultó la cifra exacta de víctimas, pues se reportó una cantidad muy reducida de fallecidos, ocurre diez días antes del inicio de los Juegos Olímpicos, que reunió en México a delegaciones provenientes de todas partes y, en alguna medida (pese a estar minimizada por el régimen que conducía Echeverría), empañó su realización.

Para México, y de manera especial para los jóvenes y los sectores políticos más radicalizados, es una experiencia traumática. Y el efecto se proyecta a otras partes, como un llamado de atención de lo que puede ocurrir en cualquier momento. Lo de Tlatelolco viene a ser un acicate más para la prédica revolucionaria y la lucha contra el sistema político imperante, más tal vez en otros países que en el propio México, en el que la lucha política se ve fuertemente mediatizada y la acción de los grupos guerrilleros, comparativamente menor que la de otras partes, es muy pronto derrotada.

Aunque no tiene relación con lo anterior, al año siguiente se produce en la ciudad de Córdoba el llamado “cordobazo”, un movimiento de protesta popular, que es un nuevo capítulo de las gestas populares que se suma en el imaginario político a la matanza de Tlatelolco, con un saldo distinto, ciertamente, porque el “cordobazo”, aunque finalmente neutralizado, es de algún modo el inicio del periodo político más intenso y violento de la historia argentina del siglo XX, que se prolonga hasta 1976. Juan Pablo Silva afirma:

El ‘cordobazo’ puede ser visto como el principio de un decenio plagado de conflictos laborales en varios países de América Latina. Conflictos que subrayan de manera elocuente las profundas transformaciones a nivel político-sindical que venían experimentando las clases trabajadoras a lo largo del siglo XX y que tuvieron como resultado una radicalización de la insurgencia de las bases (Silva 2011: 15).

Ese mismo año se produce en el Perú el golpe militar que derriba al gobierno de Fernando Belaunde Terry e instala en la presidencia al general Juan Velasco Alvarado. Entre los decretos leyes del gobierno militar está la ley de cinematografía, promulgada en 1972 con una orientación pro industrial y cuyas aplicaciones empiezan a percibirse dos años más tarde.

En 1968, finalmente, a efectos de esta exposición, pues la relación de acontecimientos podría extenderse, se realiza la Conferencia Episcopal de Medellín, con el estímulo del Concilio Vaticano II (1962-1965), que fue un impulso renovador significativo desde la cúpula del Vaticano. En Medellín se confrontan las posiciones teológicas más avanzadas, aquellas que acercan el marxismo a la doctrina social de la Iglesia y que dan lugar a la Teología de la Liberación, lo que once años más tarde sería ratificado, aunque de manera algo tamizada, en la Conferencia Episcopal de Puebla. Esas posiciones se extienden en diversos círculos católicos en América Latina y se expresan también en el terreno político. Por ejemplo, en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular fue muy activa la participación de militantes católicos a favor del proyecto socialista, y eso, incluso, se manifiesta en el terreno cinematográfico. Una película como *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia, es una demostración de esa corriente.

10. Del boom narrativo a la fraternidad continental

En el campo de la cultura y las artes no se puede soslayar el encumbramiento del grupo de escritores de diversos países, unidos por factores generacionales (no todos), afinidades ideológicas y sensibilidades literarias próximas, pese a los estilos particulares claramente diferenciados unos de

otros. Es el llamado *boom* de la narración literaria de los años sesenta. Para algunos —como se sabe— el apelativo fue un recurso de *marketing* inventado por el escritor y editor catalán Carlos Barral. De cualquier modo, y aunque no designe a un movimiento en sentido estricto, da cuenta de un fenómeno sin precedentes, pues si antes hubo pertenencias o adhesiones a ciertas corrientes, más allá de las fronteras nacionales (durante el modernismo, por ejemplo), estas no tuvieron la repercusión que el *boom* alcanzó en su momento.

Algunos ensayistas han indicado las relaciones que se establecen entre esa corriente literaria (corriente de individualidades, en realidad) y el contexto político de esos años, y, en especial, con la Revolución cubana. Entre ellos, Joaquín Marco sostiene:

Todo ello debe conjugarse con la aparición de un fenómeno político...: la Revolución cubana. La experiencia castrista interesó en mayor o menor grado a latinoamericanos y españoles, y los novelistas de la nueva novela la arroparon cuidadosamente. No podría explicarse el éxito en ciertos sectores de la literatura latinoamericana, ignorando lo que significó la existencia del régimen de Fidel Castro (Marco 1987: 39).

Sin duda, ese puede ser un factor que juega un rol importante en la gran resonancia que esa nueva novela alcanza, pero hay otros varios factores, algunos de los cuales explica el propio Marco, como los antecedentes literarios en la región (y fuera) que crearon las condiciones para la aparición de los nuevos escritores y la apertura del mercado editorial español, antes muy limitado por la censura franquista, a la publicación de novelas latinoamericanas.

Podría ser tentador especular en supuestas analogías entre lo que se produce en los campos literario y fílmico, pero se trataría de un mero invento, de una fantasía porque, en realidad, no hay paralelos posibles que se puedan establecer, más allá de unas pocas coincidencias. Una de ellas es que la nueva novelística latinoamericana prospera en la misma década que ese nuevo cine sobre el que estamos indagando y que ambos representan tendencias de cambio que se afirman en lo artístico y en lo político. A nivel individual existen algunas conexiones puntuales, pues Gabriel García Márquez es el autor de la historia de *Tiempo de morir*, el primer largo de Arturo Ripstein, y junto con Carlos Fuentes elaboró el guion de esa película. De García Márquez es también el argumento de *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac.

De hecho, García Márquez es, entre los escritores del *boom*, el que ha tenido mayor vinculación con el cine, pero eso está fuera de su pertenencia al

grupo o a la onda que motivó al fenómeno de la literatura latinoamericana de esos años. Lo mismo se puede decir de otros escritores que, como el argentino Cortázar, fueron adaptados en películas de esa misma época. Pero, en general, son escasas las obras de los autores del *boom* adaptadas por los cineastas latinoamericanos en esos años, aunque hubo vínculos cercanos entre los escritores y los cineastas mexicanos. Sin embargo, salvo García Márquez y Fuentes, esos escritores no estaban incorporados al *boom*, de modo que esa conexión entre la "literatura y el cine" pasa solo parcialmente por el *boom* y eso en México, si exceptuamos la relación de algunas películas del argentino Manuel Antín con algunos cuentos de Cortázar.

Recordemos, de todas formas y a manera de información complementaria, que los títulos más célebres de los autores del *boom* que se publicaron en los sesenta fueron, entre otros, *La ciudad y los perros* (1962), *La Casa Verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa; *El coronel no tiene quien le escriba* (1962) y *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez; *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *Tres tristes tigres* (1968), de Guillermo Cabrera Infante; *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* (ambas de 1962), de Carlos Fuentes.

Si se buscase algún otro punto en común, además de los anotados, entre esta corriente literaria y las tendencias del nuevo cine no podría establecerse, desde luego, con las modalidades más radicales de este último, con el "núcleo duro". En cambio, sí se podrían establecer coincidencias entre los escritores del *boom*, muy celosos de la autonomía de su producción literaria, aun quienes más cercanos pudiesen estar de las posiciones políticas más radicales, con las tendencias que reivindicaron en el cine latinoamericano el rol del autor. Porque en la creación literaria, por más próximos que estuviesen de la órbita política cubana, ni García Márquez ni Cortázar transigieron en su radical independencia creativa y en su visión de que la literatura no debe estar al servicio directo de causas políticas.

Es pertinente destacar, asimismo, y por eso procede la mención hecha, que la difusión que obtienen los libros de estos escritores y la existencia supuesta o real de una tendencia diferenciada que este grupo representó, es un precedente o, al menos, un referente para la concepción de un nuevo cine. Es también el que mayor sonoridad o repercusión mediáticos alcanza en esos años, ciertamente muy superior al que pudo tener el nuevo cine de nuestros países a escala internacional. Una ventaja comparativa es que los libros circulan o, mejor, para ubicarnos en la perspectiva de esos tiempos, circulaban con mucha mayor facilidad que las películas, y uno de los más graves escollos de ese cine fue su limitada capacidad de circulación.

Por último, la eclosión de ese movimiento literario en esos años es una coincidencia en una década en la que se encuentran otras aproximaciones latinoamericanistas.

Una de ellas ocurre en el terreno de la música popular, aunque no a la manera de un movimiento o un grupo más o menos orquestado procedente de varios países. Lo que encontramos en esos años es, si se quiere, la pérdida de la hegemonía de las tradiciones afincadas en México, Argentina, Cuba y Brasil, principalmente. México había sido (y no dejará de serlo del todo, claro) la tierra de la ranchera, del corrido y del bolero, y eso marca de manera indeleble la producción de películas de las décadas del treinta al sesenta, aun cuando, tierra de integración al fin y al cabo, los ritmos caribeños también se afincan allí, el tango no está ausente y menos desde que Libertad Lamarque se instala en el país.

Así como los ritmos populares locales y otros singularizarán las cintas mexicanas y contribuirán poderosamente a su toque de "mexicanidad" (aun en el caso de los ritmos extranjeros), la producción de la etapa clásica argentina es indesligable del tango como la del Brasil de la samba y del carnaval. Es decir, pese a la amplitud musical que puede encontrarse en México (hay que recordar que, en cierto modo, México hace suyos el danzón y el mambo, ambos de origen cubano, entre otros ritmos), se puede comprobar en los años de predominio de la industria un claro nacionalismo musical, signo como otros de un periodo histórico de afirmación interna, de consolidación de sistemas políticos, economías, culturas y tradiciones propios.

En los años sesenta los ritmos se diversifican como nunca antes. El *pop* y el *rock*, de origen estadounidense, se van arraigando aquí y allá. La *bossa nova* carioca es uno de los mayores aportes a la música popular no solo de Brasil, sino también de la región. En Cuba surge la *nueva trova* y los cantautores empiezan a prodigarse en diversos países. Simultáneamente se afianza la canción folclórica, de origen campesino y pueblerino, representada, entre otros, por los argentinos Atahualpa Yupanqui o Jorge Cafrune o el neofolclor que difunden los grupos chilenos Inti Illimani y Quilapayún. En cierta medida, todo eso forma la nueva canción popular latinoamericana, más allá de sus orígenes locales, y se difunde en ámbitos públicos o en programas radiales más o menos diferenciados y compartidos por una audiencia regional que en mayor o menor grado lee a los escritores del *boom* y participa de inquietudes comunes. Más adelante, en la segunda mitad de los años setenta, la salsa se constituirá por un tiempo en una suerte de señal de identidad de lo latino, más allá de su origen neoyorquino y caribeño o, mejor, de esa amplia "República del Caribe", que incluye a Cuba, Puerto

Rico, Panamá, Venezuela, parte de Colombia, entre otros. Por cierto, el cine de los sesenta y el que viene después recogen, a veces de manera muy sincrética, esa amalgama de ritmos.

También el teatro experimenta una renovación y, signo de esos tiempos, una mayor carga de ideología política en esos años. Las teorías del alemán Bertolt Brecht o del polaco Jerzy Grotowski, así como las de The Living Theatre, se arraigan en diversas prácticas. Grotowski fue el creador del concepto del “teatro pobre”, que incorporaron diversos autores y grupos, mientras que su influencia no solamente se hace presente en el teatro, sino también en el cine. Destacan en ese contexto el brasileño Augusto Boal, creador de la teoría del “teatro del oprimido” y director del Teatro de Arena, así como el colombiano Enrique Buenaventura, fundador del Teatro Estudiantil de Cali (TEC), dos de los más afirmativos en sus posiciones de izquierda, así como tal vez los más influyentes teatristas en el panorama regional. Ambos compartieron las tesis de la creación colectiva y la participación del público que tantos seguidores han tenido entre los grupos teatrales de la región. Es conocida la propuesta de Boal de “borrar las fronteras entre actores y público” (Boal 1982).

Son muy importantes, igualmente, los grupos de teatro universitario (en Chile y en otras partes), así como la experiencia de grupos teatrales, como la Candelaria en Bogotá, Galpón, en Uruguay, Fray Mocho (y su director, Óscar Ferrigno) en Buenos Aires, grupo del cual surge Osvaldo Dragún, el autor de mayor relieve en su época. Están, asimismo, el grupo ICTUS en Santiago de Chile y Rajatabla en Caracas. En esta última ciudad, precisamente, surge el Nuevo Grupo, formado por los dramaturgos Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, quienes lideran la renovación de las prácticas escénicas en esa ciudad y ejercen una influencia que va más allá de su propio país. Ellos serán, además, los que, en el marco de todo el subcontinente mayor relación tienen con la actividad cinematográfica y con lo que se conocerá, más allá de los límites del periodo que estudiamos, el nuevo cine venezolano, sobre todo Chalbaud, quien es el más prolífico de los cineastas venezolanos contemporáneos, y luego Cabrujas en el campo del guion.

Es una década en la que aumentan las visitas de los grupos teatrales a otros países, así como los encuentros y los festivales de teatro, con lo cual se van estableciendo relaciones y vínculos antes inexistentes, en los cuales, por cierto, está presente la identificación política y la búsqueda de la unión y la solidaridad latinoamericanas. Conviene subrayar la gravitación que las nuevas propuestas teatrales alcanzan en esos años de la mano de Grotowski y Eugenio Barba, entre otros, más allá de las fronteras latinoamericanas,

porque en ellas se intentó, con mayor éxito, al menos temporal, uno de los objetivos que se perseguirá en las propuestas más radicales de los cines de América Latina: la creación compartida y la participación activa de los espectadores, que se presenta asimismo en conciertos de música *pop*, en las *performances* de actores o cantantes u otras prácticas de representación que se extienden en esos años.

Al respecto, Mario Maffi afirma:

La revolución efectiva de la concepción teatral, el abatimiento de unos cánones ya caducos y la nueva visión del teatro como compromiso sociopolítico, procede hasta cierto punto tanto en lo que se refiere a los significados como a las estructuras, del ‘nuevo teatro americano’. Es probable que ninguna experiencia cultural *underground* haya producido un impacto semejante: ni siquiera el cine... Quizá sea justamente la ausencia de barreras entre el escenario y la platea, la extensión de lo real, el carácter no de ficción, sino de compromiso-presión inmediatos sobre la realidad, lo que ha contribuido al estallido del ‘nuevo teatro’ más allá del ámbito *underground*. El ‘nuevo teatro’ ha tenido especialmente... el gran mérito de regresar a formas teatrales comunitarias, rituales populares, de redescubrir el origen de la experiencia teatral en el rito, en la fusión de danza, la música y la palabra, en la participación física de toda una colectividad sin distinción entre actor y espectador (Maffi 1972b vol.: 83).

Ahora bien, y con la excepción del caso venezolano, la conexión entre ese nuevo teatro y el nuevo cine de los sesenta fue casi inexistente. Por ejemplo, ninguna pieza de Augusto Boal fue adaptada por el cine en Brasil, y tampoco fuera, igual que las obras del colombiano Enrique Buenaventura. Con el nuevo teatro de esos años, la conexión de los cineastas fue aún menor que con la nueva novela. No obstante, ese nuevo teatro constituye otro de los grandes impulsos renovadores en el nivel de las formulaciones expresivas y en su afirmación de la necesidad del cambio social, así como en la reivindicación de la fraternidad latinoamericana.

También —como adelantamos— la renovación de la Iglesia católica constituye un aporte, no siempre directo, al movimiento que estamos reseñando en este apartado, porque —desde su propio espacio— favorece la demarcación de lo nuevo frente a lo viejo o tradicional.

Sobre esa renovación, Cavallo y Díaz dicen:

Los sesenta fueron años de intensos cambios en la Iglesia católica mundial. El papado de Juan XXIII modificó el estilo de severidad doctrinaria marcado por sus antecesores, e inició lo que sería la más profunda transformación de la Iglesia en cinco siglos: el Concilio Vaticano II, un esfuerzo de *aggiornamiento* a las nuevas realidades del mundo, que se

vio rápidamente asociado —en especial en los países del Tercer Mundo— a una participación más activa de los eclesiásticos en los programas de cambio social (Cavallo y Díaz 2007: 99).

Pues bien, a la Teología de la Liberación, que empalma con las tendencias solidarias continentales, se puede agregar el nombre de un pedagogo de orientación socialista y cristiana, el brasileño Paulo Freire, autor de *Pedagogía del oprimido* y *La educación como práctica de la libertad*, quien, al ser exiliado por la dictadura brasileña después del golpe de 1964, se radicó en Chile, donde siguió aplicando su programa durante el gobierno de Frei. Las teorías educativas de Freire se arraigan en varios países y constituyen, también, uno de los puentes culturales e ideológicos que acompañan otras manifestaciones propias de la década del sesenta, en las que un segmento pequeño pero muy activo de la población católica, absolutamente mayoritaria en la región como se sabe, adopta posiciones socialistas sin renegar de su credo religioso.

Por último, y sin ánimo exhaustivo, en los años sesenta se perfila una tendencia casi sin precedentes en la región: un sentimiento latinoamericanista que se arraiga en diversos segmentos —especialmente entre los jóvenes y la población ilustrada, además de las vanguardias políticas— y que se expresa en la idea de la “patria grande”. Como que, de algún modo, resurge el ideal bolivariano de los años independentistas con mayor extensión y cobertura geográfica, pues abarca Brasil y las naciones caribeñas. Ese sentimiento opaca un tanto las fricciones o las rivalidades tradicionales existentes entre algunos países que comparten fronteras, y es muy distinto a ese afán panamericanista que, en el marco de la segunda guerra y los años posteriores, es impulsado por la política exterior estadounidense, como un modo de afianzar el apoyo de los países del “patio trasero”. Tampoco está ligado al proyecto de Alianza para el Progreso, que impulsa Kennedy desde los comienzos de su gobierno de tres años.

En ese sentimiento latinoamericanista cuenta de manera prominente, por cierto, la reivindicación del pueblo y de lo popular que se expresa en diversos tipos de asociaciones, movilizaciones, proyectos sociales y culturales, propuestas de escritores y artistas y, evidentemente, en la actividad política y gremial.

Al respecto, García Canclini afirma:

Esta tendencia cobró forma en Brasil y en otros países latinoamericanos a partir de los años sesenta. Escritores, cineastas, cantantes, profesionales y estudiantes reunidos en los Centros Populares de Cultura (CPC) brasileños desplegaron una enorme tarea difusora de la cultura, redefiniéndola

como ‘concientización’... A finales de la misma década, el grupo Cine Liberación propuso en Argentina, y extendió luego a otros países, un ‘cine acción’, que quebrara la pasividad del espectáculo y promoviese la participación... Del mismo modo que los CPC invirtieron la caracterización folclórica de lo popular: en vez de definirlo por las tradiciones, lo hicieron por su potencia transformadora; en vez de dedicarse a conservar el arte, trataron de usarlo como instrumento de agitación (García Canclini 2001: 248-249).

A propósito de los CPC, traigo a colación un comentario de Paranaguá:

En efecto, el *cinema novo* es socialmente un subproducto del movimiento estudiantil y del Centro Popular de Cultura, que le confieren una sintonía perfecta con la efervescencia intelectual del momento, con énfasis en la música, el teatro, la literatura, las artes plásticas, la arquitectura. La integración del cine con las demás expresiones de la cultura brasileña nunca había sido tan íntima, sin que ello redundara en desequilibrios (Paranaguá 2003: 233).

Esa mística de lo popular, asumida en la práctica artística y comunicativa que apunta a la “concientización”, o a la creación de un público nuevo o distinto al anterior, está presente, de manera declarada o explícita, en muchas de las actividades que se generan en esos años y que se proyectan más allá de las fronteras nacionales y tratan de diseminarse por los diversos países del subcontinente, desde México hasta Argentina. Por primera vez se gestan corrientes y movimientos desde ámbitos diferentes que apuntan a trascender los límites de los territorios provinciales o nacionales, intentando superar la tradicional “balcanización” del área latinoamericana.

Todo ello conduce a que el afán de unidad regional que se impulsa en esos años, y que procede de los propios países de la región, tenga un sesgo claramente reivindicativo, independentista (se menciona, incluso, “la segunda independencia” de América Latina), opuesto a la cada vez mayor hegemonía estadounidense en nuestros países. Es un latinoamericanismo de izquierda, aunque en muchos casos sus componentes privilegien lo afectivo por encima de lo ideológico. En el imaginario que se va formando, la idea de “los Estados Unidos de América Latina”, del futuro socialista y otras similares flotan y se extienden. La conocida “Canción con todos”, que popularizó Mercedes Sosa a fines de esa década, es una clara expresión del deseo de unidad, como casi diez años más tarde las canciones “Plástico” y “Siembra”, del panameño Rubén Blades, en los años de lucha del Frente Sandinista en contra de la dictadura de Somoza.

Es verdad que ese sentimiento tenía tras de sí una historia que se expresa en lo político y en lo cultural. Desde los años veinte, los movimientos

socialistas impulsan el ideal de la unidad latinoamericana, y luego las editoriales, especialmente las de México D. F. y Buenos Aires, contribuyen a la circulación de la literatura y la ensayística producida en esos y otros países.

Acerca de este proceso, Carlos Monsiváis escribe en *Aires de familia*:

El clímax de tal actitud es *Canto general* (1949), de Pablo Neruda, de pretensiones felizmente desmesuradas. A partir de la convicción comunista, Neruda quiere nombrarlo todo de nuevo, concentrar en el poema la América Latina entera: la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia, la voluntad de resistencia, la grandeza de los trabajadores, las esencias nacionales, la revolución. Y el resultado es portentoso, no obstante caídas lamentables en el realismo socialista, el culto a Stalin y el voluntarismo político (Monsiváis 2000: 136-137).

El *Canto general* y, por cierto, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (que no comparte el mismo impulso social que el anterior) constituirán en los sesenta dos de los referentes literarios básicos a nivel de toda la región.

Ese sentimiento compartido juega un rol, sin duda, muy relevante en la propuesta de un cine nuevo que trasciende fronteras y que antes de los sesenta no hubiese encontrado ese fermento, fuera de que tampoco existían esas otras condiciones que hemos reseñado. Ello, sin embargo, no debe llevar a pensar que se vivía en esos años un sueño común y una mística que agrupara a las grandes mayorías. Porque los anhelos latinoamericanistas fermentan en segmentos minoritarios y, casi siempre, con un nivel educativo relativamente alto. Por oposición, los sentimientos nacionalistas arraigados, las aversiones a los ciudadanos de países fronterizos u otros, el repliegue en las tradiciones locales, la sobrevaloración de lo propio, etcétera, siguieron teniendo mucha fuerza, y esos serán algunos de los escollos con los que tropieza la idea y la posibilidad de un nuevo cine a escala regional.

Capítulo II: Cartografías

1. Aparición de los nuevos cines

Hay que establecer la diferencia entre las novedades en el interior de las cinematografías con industria propia y las otras. En el caso de las primeras se produce, si no una situación de vacío propiamente, sí un notorio decaimiento, pero la base tecnológica y logística se mantiene mal que bien. De allí que, de algún modo, en México, Argentina y Brasil hay una cierta continuidad, pese a los cambios. Me explico: los movimientos que surgen en estos países, con alguna excepción, no aspiran a terminar con la industria, sino a modificarla, a darle una nueva orientación. En México no se registra ninguna propuesta que cuestione la existencia de una industria y otro tanto ocurre en Argentina, hasta la aparición del grupo Cine Liberación, que tampoco lo hace de una forma taxativa, pero al menos alienta implícitamente un modelo distinto de cinematografía.

En Brasil tampoco se produce una ruptura con el modelo industrial. Lo que podemos ver en esos tres países es lo que ocurre en otras partes: cuando mucho el deseo de tomar la fortaleza o al menos de tener en ella una capacidad de gestión y de producción en términos distintos a los que se venían ejerciendo. Los nuevos movimientos aspiran a lograr una mayor cuota de libertad creativa, de independencia en el interior del sistema. En México, la solidez del PRI en el gobierno y en toda la administración pública nacional no deja un margen muy amplio a los cineastas jóvenes que van perfilando una nueva imagen de ese cine dentro de una estructura cada vez más atada al Estado. Esto no indica necesariamente censura o mediatización de los proyectos filmicos, pero sí inevitablemente un cierto compromiso implícito con el Estado favorecedor. En Argentina, la propuesta de los cineastas de inicios de los sesenta tiende a cubrir una franja de la producción, sin aspirar a mucho más que eso. Es probable que el movimiento argentino

Capítulo V: Modernidades

1. La cuestión de la modernidad

Uno de los temas más escasamente trabajados en el ámbito de la crítica y de la reflexión acerca del cine latinoamericano de los años sesenta, y no solo de ese periodo, es el de la inserción del llamado movimiento del nuevo cine en el marco de la modernidad y, de manera más específica, en el de la modernidad fílmica. Es decir, de qué manera esas nuevas expresiones, más allá de insertarse en proyectos políticos o en la misión o la voluntad de renovar o modificar estructuras industriales y de crear nuevos modos de relación con el público, elaboran propuestas coincidentes o discrepantes con una estética que, a nivel internacional, aparecía si no como una negación, sí como una alternativa a lo que se conoce como el estilo clásico o el modelo clásico. No quiere decir esto que esa estética sea inmanente; es decir, que no esté conectada con los marcos políticos, los procesos de producción y el asunto crucial de la comunicación con los espectadores, que lo está y en alto grado, pero para efectos del análisis, y sin dejar de lado alusiones pertinentes a esos factores, nos centraremos en el debate sobre esos vínculos que se revelan a nivel de los “textos”, en este caso las películas, así como en las operaciones de producción del sentido: los tratamientos audiovisuales, los estilos.

En América Latina se reprodujo, *mutatis mutandis*, el cuestionamiento severo o la negación del cine de la industria, es decir, del modelo clásico, y por ello resulta pertinente examinar si ese cuestionamiento se asocia y de qué modo a la estética de la modernidad que se incorporaba en Europa y otros lugares del mundo en esa misma época. Para eso es preciso revisar primero, de manera muy sintética, y en lo que compete a los alcances de este trabajo, el asunto de la modernidad vinculado a la cultura y al arte, y siempre, desde luego, a nuestro centro de interés: el cine latinoamericano de los años sesenta y comienzos de los setenta.

Como se sabe, existe un cierto consenso en que la noción de modernidad se asocia a la revolución industrial y a los procesos que desencadena. El siglo XIX estaría atravesado por esas corrientes de modernidad tecnológica y económica que se instalan también en los programas políticos, educativos, científicos, culturales y artísticos. Pero nos interesa aquí centrarnos en la modernidad propia del siglo XX, la que se vincula a la expansión de los medios de transporte (el automóvil, el avión) y de comunicación (el cine, la radio, más tarde la televisión...) al crecimiento urbano y demográfico (a la sociedad de masas), a los avances en la industrialización económica y a la mayor tecnificación de las sociedades, porque ese es el contexto global en el cual se inscribe nuestro trabajo. Según este punto de partida, el cine sería una clara manifestación de la modernidad, pues surge prácticamente en el umbral del nuevo siglo, y por primera vez en la historia instala un dispositivo tecnológico en la base de un medio de comunicación y a la vez gran espectáculo público y, asimismo, en la base de un arte que se irá formando. Es decir, por primera vez se asocia el arte a la máquina.

Parece no haber discrepancias en el hecho de considerar al cine una consecuencia de la modernidad y casi un emblema de ella en ese proceso gradual mediante el cual se va instalando a nivel mundial y en el que convergen la estructura empresarial de tipo industrial y, por ende, las funciones especializadas, la base tecnológica inédita y el carácter envolvente del espectáculo luminoso en la sala oscura. Pero donde sí hay discrepancias es en la consideración estética, pues hay quienes sostienen que la modernidad no está solo en el invento y en sus aplicaciones, sino también en el aspecto creativo que ese invento trae consigo al reproducir imágenes en movimiento extraídas sin agregados de ámbitos diversos de los espacios públicos, o de estudios o foros, con escenarios y figurantes. En otras palabras, que la modernidad estética se puede rastrear desde los orígenes mismos del cine.

Esa posición no es refrendada por todos, pues hay teóricos, historiadores y críticos, sobre todo en Europa, que consideran la existencia de dos etapas claramente diferenciadas (que no son las únicas, desde luego), no en términos necesariamente cronológicos, en la historia del cine: la que corresponde al clasicismo y la que corresponde a la modernidad. El clasicismo se asocia al periodo de auge de los estudios y, de manera particular, al sistema hollywoodense, aunque puede extenderse a buena parte, si no a toda esa producción engendrada dentro de las condiciones de las industrias estables, cuyo fin principal era lograr la mayor comunicación posible con los espectadores. Esa producción que coincide, precisamente, con el predominio del rodaje en estudios, de la división de la producción en series, géneros y

rangos presupuestales y el encumbramiento del *star system*. La modernidad surge en el momento de la crisis del sistema industrial tradicional y el advenimiento de los movimientos renovadores.

Aquí se presenta un problema de ubicación y es el desfase entre lo que se considera la modernidad en las artes, digamos tradicionales, y la que, según esa división, corresponde al cine. Es decir, se ha establecido casi consensualmente que las artes tradicionales acceden a la modernidad en las primeras décadas del siglo XX, casi al tiempo en que el espectáculo cinematográfico se establece a nivel planetario y cuando el lenguaje de las imágenes en movimiento se encontraba aún en una etapa muy temprana de su desarrollo. Pero ese desarrollo se conduce por los linderos de los modos visuales afines a la tradición figurativa y los modos narrativos propios de la narrativa del siglo XIX y no por los que trae consigo la revolución plástica y novelística del nuevo siglo, aun cuando las posibilidades de que se siguiera el otro camino (el de las otras artes) estaban potencialmente presentes. Entonces, en rigor, no se puede deducir que se esté configurando una estética moderna como la que caracteriza las manifestaciones principales de la pintura y la novela de ese tiempo, salvo en las vanguardias de los años veinte que, precisamente, están activadas, entre otros, por artistas de diversa procedencia, como el fotógrafo Man Ray, los pintores Fernand Léger, Salvador Dalí o Marcel Duchamp.

De allí que para diversos teóricos, desde André Bazin hasta David Bordwell, esa etapa inicial (también llamada primitiva o formativa) es el preludio de una edad clásica que se pone en marcha a partir del aporte que significa la "sistematización" del lenguaje narrativo, que desarrolla el estadounidense David W. Griffith en *Nacimiento de una nación e Intolerancia*, junto con otros cineastas coetáneos. Entonces no es que el cine no hubiese podido ser estéticamente "moderno" desde sus inicios o desde esos vanguardistas años veinte. Pudo serlo, y si no lo fue, se debió a que las decisiones industriales (y, ciertamente, las expectativas del público) apuntaron a la línea narrativo-representativa que terminó imponiéndose.

Visto así, el clasicismo estético del cine coincidirá con el auge de la modernidad en las otras artes y la llamada modernidad fílmica recién empieza a perfilarse después de la Segunda Guerra Mundial y tiene su periodo de apogeo en las décadas del sesenta y setenta. Esta posición, más o menos consensual en los espacios de la crítica y de la reflexión sobre el cine desde la perspectiva francesa y sus áreas de influencia, no es aceptada en todas partes, ni siquiera necesariamente por todos los estudiosos franceses como veremos a continuación.

2. Las cuatro edades del cine

En el libro *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy establecen una cronología que reseñaré porque es de gran utilidad, no para tomarla al pie de la letra o aplicarla tal cual, sino porque, siendo muy controversial, sirve a los efectos de la reflexión. Estos autores están entre los que sostienen la idea de la modernidad artística del cine desde sus inicios. Señalan, en primer lugar, la desaparición del cine “clásico” y añaden:

evidentemente, no es la primera vez que el cine ‘revoluciona’ sus principios. Incluso podría decirse que su historia consiste en una sucesión de transformaciones y replanteamientos. La invención del sonoro, el paso del blanco y negro al color, la aparición de las pantallas rectangulares, las rupturas estilísticas de los años cuarenta (el neorrealismo) y los sesenta (las nuevas olas) redefinieron profundamente y reinventaron el cine (Lipovetsky y Serroy 2009: 16).

A la luz de los cambios que advierten, proponen una evolución del cine en cuatro fases. Una primera que corresponde al cine silente y que caracterizan como de una *modernidad primitiva*.

Carente de modelo, identificado desde el principio con un espectáculo ajeno, toma provisionalmente el teatro como referencia y filma faras breves, vodeviles y escenas dramáticas. Conforme adquiere entidad, descubre otras ambiciones, se vuelve complejo y no teme recurrir a la literatura novelesca. Va abriéndose camino: la interpretación acentuadamente expresionista de los actores compensa con mímica hipertrofiada la ausencia de diálogos; el estilo es alegremente melodramático; la técnica, pese a estar en evolución, sigue siendo irregular. Por medio de decorados y maquillajes exagerados, de imágenes brincadoras y aceleradas, se está constituyendo un arte que, con sus obras maestras, configura un modo de expresión radicalmente nuevo, capaz de mostrar al mundo como ningún arte hasta entonces. Modernidad primitiva no significa de ningún modo modernidad primaria. De *Intolerancia* a *El viento*, de *Las tres luces* a *Amanecer*, de Griffith a Sjöström, de Lang a Murnau y a las obras maestras del expresionismo, el cine, arte moderno, entra en la modernidad del arte (Lipovetsky y Serroy 2009: 27).

La segunda fase es la de la *modernidad clásica*,

Va desde comienzos de la década de 1930 hasta la de 1950; es la edad de oro de los estudios, la época en que el cine es el principal entretenimiento de los estadounidenses, la época en que se convierte en todo

el mundo en el ocio popular por excelencia. En principio se debe a la revolución técnica del sonoro, que eclipsa rápidamente al mudo y obliga a los creadores, hasta entonces reticentes ante lo que creen va a ser un simple teatro filmado, a aprender el nuevo lenguaje y a inventarle una gramática... En ese contexto, las películas siguen un esquema narrativo claro, fluido, continuo, que busca la verosimilitud para conseguir la participación inmediata del espectador. Debe parecer que la historia se cuenta sola, debe exponer una cronología lineal, engançando las diversas acciones a una intriga principal. La historia se organiza según un desarrollo lógico o progresivo que excluye la ambigüedad en beneficio de la transparencia del relato. Nada se muestra por azar, nada debe parecer superfluo, incongruente o confuso, todo está organizado para que el relato conduzca al desenlace final: el cine clásico guía, dirige la comprensión de la película desde un punto de vista único y omnisciente. Lo que cuenta es una historia básicamente finalista. Incluso cuando se arriesga a ciertas audacias —voz en *off*, *flashback*— sigue aferrado a modos narrativos simples. Al favorecer el rodaje en estudio, da prioridad al decorado, generador del clima de la película. Y para encarnar personajes de psicología bien definida, da los mejores papeles a las estrellas, cuya notoriedad es una garantía del éxito popular de la película (Lipovetsky y Serroy 2009: 17-18).

La tercera fase —según Lipovetsky y Serroy— discurre entre los años cincuenta y los sesenta y corresponde a la *modernidad vanguardista y emancipadora*.

En 1941 Orson Welles, con *Ciudadano Kane*, trastorna radicalmente las estructuras narrativas continuistas: deconstruida, fragmentada, ha nacido la primera película abiertamente moderna. Aparecen más signos precursores con la ruptura estética que crea en Italia un neorrealismo surgido en buena medida de las desgracias de la guerra... entre fines de los años cincuenta y toda la década del sesenta, la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, el cine contestatario de la Europa del Este, el *cinema novo* brasileño; luego, en los años setenta, la nueva generación que invade Hollywood... Se trata ahora de contar de otro modo, de liberarse de la dictadura del argumento, de rodar en la calle, de pulverizar las normas convencionales del montaje, de cambiar el juego teatral de las *vedettes* por la naturalidad de los actores nuevos, de independizar la producción (Lipovetsky y Serroy 2009: 19-20).

La cuarta fase es la que llaman *hipermoderna* y se configura después de los años ochenta, y es la fase de la *pantalla global*, que se activa con las nuevas tecnologías de la comunicación en la época de la globalización económica y la internacionalización de las inversiones financieras.

Son los tiempos del mundo-pantalla, de la todopantalla, contemporánea de la red de redes, pero también de las pantallas de vigilancia, de las pantallas informativas, de las pantallas lúdicas, de las pantallas de ambientación. El arte (arte digital), la música (el videoclip), el juego (el videojuego), la publicidad, la conversación, la fotografía, el saber: nada escapa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallacracia” (Lipovetsky y Serroy: 22).

En realidad, el libro de Lipovetsky y Serroy se dedica, después del enunciado de estas fases, a la cuarta y última, que no nos interesa a efectos de la exposición. Pero sí recuperamos la segunda y tercera porque conducen a ese punto de intersección que se plantea también en el cine latinoamericano de los años sesenta y que estamos explorando. Conviene, no obstante, hacer por lo pronto un par de precisiones en torno a la propuesta de Lipovetsky y Serroy, dejando de lado el debate sobre lo que constituye la materia principal del libro, la cuarta etapa, donde los autores hacen observaciones muy agudas, pero generalizan en exceso a partir de ellas en lo que se convierte por una parte en un atractivo, pero, por otra, ese atractivo deviene en un tanto retórico, un ejercicio de adjetivos aumentativos.

- 1) Colocar dentro de la etapa de la *modernidad primitiva* el íntegro del periodo mudo es no solo flexibilizar en exceso esa categoría, sino también agrupar dentro del mismo saco propuestas tan notoriamente distintas como pueden ser *El gran robo al tren*, de Edwin Porter; y *Napoleón*, de Abel Gance; *El pibe*, de Chaplin, y *Entreacto*, de René Clair; *El gabinete del doctor Caligari*, de Wiene, y *Berlín: sinfonía de una ciudad*, de Walter Ruttmann. Es decir, en la *modernidad primitiva* se están mezclando etapas de desarrollo, estilos y propuestas narrativas distintas, el cine de Hollywood, el de la Unión Soviética, la producción industrial y la no industrial. Un amasijo demasiado variado como para estirar tanto un concepto que no puede ser tan inclusivo y en el que prácticamente se identifica el cine silente en toda su amplitud con la *modernidad primitiva*, lo que significa que la *modernidad clásica*, entonces, no tuvo nada que ver con esa etapa.
- 2) La llamada *modernidad vanguardista y emancipadora* está muy insuficientemente sustentada, y prácticamente se limita a dar cuenta de lo que historiadores y críticos han señalado como los puntos de partida de esa “ruptura”: *Ciudadano Kane* y el neorrealismo italiano. Es muy poco decir y menos aún explicar un proceso bastante más complejo por el simple señalamiento de su “origen” y de algunos escaletos rasgos.

3. El clasicismo y la modernidad en el arte

Las divisiones estéticas o estilísticas de la historia del cine suelen incluir en el lugar central de ese desarrollo histórico las etapas clásica y moderna, no siempre sucesivas o separadas cronológicamente, como hemos anticipado. Esa división reproduce la que se ha venido aplicando en el terreno de las artes plásticas, de la música, de la danza, del teatro y de la literatura. En todos los casos se trata de conceptos muy controversiales en sí mismos y, desde luego, más aún en sus aplicaciones. Sin entrar aquí en el debate de esos conceptos, quiero recoger simplemente el sentido que me interesa rescatar a efectos de establecer en lo posible un paralelo con el empleo que se hace de ellos en relación con el desarrollo artístico del cine.

Fijar con exactitud los límites de lo clásico en el arte es una tarea complicada, si no improbable. Eduardo Russo sostiene:

La condición de clásico, la atribución de clasicismo, atraviesa numerosos ámbitos que no se limitan al campo de lo estético. El vocablo nos acompaña desde la antigüedad... clásica... Orden, equilibrio, estabilidad, incluso fortaleza y durabilidad fueron atribuidos a formas de pensamiento, del arte y de la técnica... Literatura, teatro, música, pintura y arquitectura, por citar solo algunos referentes destacados en la discusión de estas categorías, cuentan con sus respectivos clasicismos. El cine, aunque no sea el arte sintético que imaginó Ricciotto Canudo, el creador del Manifiesto del Séptimo Arte, integrador y consumación del proyecto artístico de las artes liberales, sí está conformado por intrincadas formas de hibridación. De todas maneras, si reuniésemos las distintas modalidades de los clasicismos (y neoclasicismos, para completar) de las artes citadas y las organizaríamos en un solo cuerpo, el extraño artefacto que resultaría de esa operación poco y nada estaría relacionado con los modos de producir y ver los filmes que designamos... como referentes propios del cine clásico (Russo 2008: 12).

Sin embargo, no hay duda de que en la concepción del clasicismo que se atribuye al cine (o a uno de sus periodos) subyace la idea de un arte basado en el equilibrio de las partes y en la consonancia de todos sus componentes en función de un conjunto o una totalidad relativamente armónicos. Es decir, aquello que, salvando las diferencias puntuales de escuelas o estilos, se puede encontrar en las obras pictóricas que, desde el *Quattrocento*, han destacado la primacía de la perspectiva y el enfoque de lo representado; de las composiciones musicales sinfónicas y líricas que se producen desde el siglo XVI; de la escritura novelesca y dramática que se instala a partir del Renacimiento, etcétera, hasta la llegada del siglo XX, en que empiezan a producirse cambios sustanciales en el panorama de las artes. Todas esas

manifestaciones, sin entrar en detalles (importantes, sin duda, pero no pertinentes a efectos del alcance de nuestra explicación) corresponden a la amplia etapa del clasicismo, entendido como una gran categoría que engloba, visto así, modalidades o estilos particulares como el barroco, el manierismo y otras. Esas que también se aplican, con frecuencia, al cine.

El llamado estilo clásico en el cine, entonces, recoge de esa tradición varios de sus atributos más característicos, como las reglas de la perspectiva y los centros de atención muy claros y pronunciados, el orden y la relativa simetría de las partes, el modelo aristotélico de la narración y la representación, la construcción audiovisual sin “fisuras” o quiebres pronunciados, la “legibilidad” del relato, etcétera.

La modernidad en el arte, en cambio, se instala en las primeras décadas del siglo XX. La renovación del espacio plástico, iniciada por el impresionismo, se radicaliza con las prácticas del cubismo, del dadaísmo, del surrealismo y de otras vanguardias. La novela pierde sus vectores clásicos en las obras de James Joyce, Marcel Proust y más tarde Franz Kafka y los narradores estadounidenses (Faulkner, Dos Passos...). La poesía, igualmente, se abre a formas de composición más libres y abiertas. La música ingresa con Stravinsky, Béla Bartók y los maestros de la atonalidad en una etapa muy distinta a las anteriores. Con ellos y otros se inicia el periodo de la modernidad artística, y las primeras décadas del siglo son muy activas y productivas en esta ruptura epistemológica en la perspectiva integral del arte. Las proporciones clásicas son reemplazadas por configuraciones aparentemente arbitrarias, aleatorias, “desordenadas”. Se pierden o se diluyen esos “centros” o puntos nucleares de organización que caracterizaban las creaciones artísticas hasta el siglo XIX.

En torno a este asunto, José Antonio Monterde escribe:

Cabe reseñar... que las trazas más significativas de esa modernidad en el campo de la literatura, las artes plásticas, la arquitectura o la música pasan por aspectos como la crisis de representatividad que desemboca en la ruptura de los valores miméticos; la pérdida de confianza en la relación referencial que conduce al predominio del carácter immanente del signo sobre sus funciones trascendentes; la disolución del vínculo jerárquico entre forma y contenido; el rechazo de la estructura lógica del discurso; la preeminencia de un nuevo psicologismo que adquiere su fundamento central en la nueva vivencia del tiempo; la tendencia a la fragmentación, sea caótica o analítica, en la perspectiva utópica de una síntesis totalizadora; la reafirmación de los planteamientos hermenéuticos sobre los meramente denotativos o descriptivos; la instauración de la autorreflexión y los metalenguajes como dispositivo central del funcionamiento artístico, etcétera. Todo ello nos conduce a una preeminencia

de las poéticas sobre las estéticas, desde un paradigma común a todas las artes que pasaría por la explicitación de la conciencia del lenguaje como correlato siempre a la crisis de centralidad del sujeto (Monterde y Rimbau 1996: 18).

Entonces, si ya la ubicación de aquello que sea común al arte clásico no es tarea fácil de establecer, menos lo es en relación con el arte moderno, pero al margen de definiciones o conceptualizaciones simplificadoras, podríamos decir, con muchas reservas, que el arte clásico privilegia la “transparencia” de la representación y el sentido, mientras que el arte moderno lo hace con la “opacidad” o la “elusión” de una y otro. Ahora bien, con el cine se presenta un desfase, y es que su aparición histórica coincide casi con la terminación del periodo de dominación clásica, por así decirlo, y la aparición de las corrientes de modernidad artística. De allí que la mención de una etapa clásica resulte para algunos una más que discutible aplicación de una periodización que puede tener pertinencia para las artes tradicionales, pero no para el cine.

De cualquier modo se admite que el cine nace recogiendo la herencia de las manifestaciones culturales que vienen del pasado: la representación figurativa inaugurada por la pintura renacentista y continuada en el siglo XIX por la fotografía; la frontalidad dominante de la fotografía y del teatro; las reglas aristotélicas de las grandes novelas, pero también de los relatos en serie del siglo XIX, entre otras. Es decir, hay una suerte de posta entre una conformación cultural-comunicativa, anclada en el periodo del clasicismo en el sentido amplio en que lo estamos planteando, y el empuje que el arte cinematográfico transmite desde sus primeros tiempos en función de un tipo de narración-representación afín a esos modelos artísticos. Pero afín solo hasta cierto punto, lo que le aporta al clasicismo, especialmente al estadounidense, una fisonomía muy particular que, de ningún modo, puede verse como una continuación histórica puntual del clasicismo en el conjunto de las artes.

Al respecto, Jesús González Requena señala con claridad:

Si el cine clásico americano pudo configurarse como un cine de géneros, fue, precisamente, porque siguió una senda del todo diferente y, de hecho, insólita en la evolución del arte occidental del siglo XX: la del retorno hacia formas narrativas de índole épica, cuya crisis aparentemente definitiva habían proclamado el arte y la literatura europeos desde que las tendencias realistas se impusieron en estos a lo largo del siglo XIX. Así, los géneros más característicos del cine clásico —como el western, el relato de aventuras o el policiaco— manifestaban un rechazo abierto de la complejidad psicológica de la novela o del drama naturalista para

optar por una caracterización épica y, por ello mismo, estilizada y emblemática de los personajes, siempre más próximos a los de los mitos y leyendas... que a los personajes de la novela o del teatro decimonónico... Y lo mismo podríamos decir de los otros dos grandes géneros del cine clásico: el melodrama y la comedia. Pues frente a la configuración del relato de acción —ya fuera en forma de western, policiaco, bélico o de aventuras— en torno a la figura prometeica del héroe... el melodrama se conformaba, a su vez, como ámbito de despliegue de su réplica femenina: la heroína que padecía con una dignidad no menor los golpes del destino. Y esa dialéctica simbólica entre lo masculino y lo femenino daba, a su vez, su sentido a la comedia clásica, en la que, si cabe, la estilización del universo narrativo alcanzaba sus cotas más altas —especialmente en su vertiente musical—... sin recurrir a patrón psicologista alguno (González Requena 1996: 483).

Por eso, y sin dejar de reconocer que la argumentación que sostenemos es provisional y discutible, nos inclinamos a pensar que, de manera ciertamente aproximativa, se puede hablar de un periodo clásico en el desarrollo del cine que convive con multiplicidad de expresiones modernas en el terreno de las diversas artes. Incluso hay que admitir que esa modernidad artística llega relativamente temprano a la institución cinematográfica con las vanguardias de los años veinte (el expresionismo, las vanguardias francesas, el “abstraccionismo” alemán, el movimiento soviético, ciertas tendencias documentalistas o realistas, etcétera) y más adelante se puede registrar la presencia de otras. Podríamos hablar, por lo tanto, de una premodernidad estética a propósito de esa etapa muy fecunda en el desarrollo del arte fílmico.

Sobre ese punto, Mauricio Durán afirma: “Durante los años veinte, en la última década del cine mudo, se da un capítulo importante en la historia de este arte joven. Un cine de vanguardia que en países como Francia, Rusia, Alemania, Italia, etcétera, explora las posibilidades expresivas y poéticas del cinematógrafo. Se alimenta y recicla de las vanguardias artísticas modernas, a las que devuelve y aporta también sus novedosas técnicas y formas, realizando propuestas y obras que alimentarán la sed experimental de esos fructíferos años”. Así fue, pero habrá que esperar a la segunda mitad de los cincuenta para que se perfile una etapa, si no dominada, sí fuertemente marcada por la estética (o las poéticas, para decirlo al modo de Monterde) de la modernidad (Durán 2009: 92)⁴⁸.

48 En este utilísimo ensayo, Durán establece relaciones entre el cine (principalmente de los años veinte) y las vanguardias de esa época: el futurismo, el cubismo, el constructivismo, la abstracción, el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo.

4. El modelo clásico en el cine

Uno de los conceptos que sobrevuela permanentemente en críticas y textos sobre cine y películas es el referido al estilo clásico. Ya hemos visto cómo en su clasificación, Lipovetsky y Serroy incluyen la etapa de la modernidad clásica que, para otros autores, significa la unión de términos antitéticos u opuestos. Ese es también el sentido al que me inclino: no precisamente el que manejan los autores citados, pues creo en la separación de esas etapas y no me parece muy pertinente diferenciar una modernidad clásica de otra “vanguardista”, entre otras cosas porque el uso tan indiscriminado de esas combinaciones produce más confusiones y equívocos que otra cosa. Ya es bastante con que se apliquen términos tan elásticos como el de “clasicismo” y, sobre todo, el de “modernidad” para que se sumen a ellos combinaciones que, en vez de fijar con mayor claridad territorios conceptuales más precisos, contribuyen a embrollarlos aún más.

Hay que decir que el debate sobre el clasicismo y la modernidad en el cine ha sido promovido principalmente en el interior de la crítica y la teoría fílmica en Francia, y de allí se ha extendido a otras partes. En los años cincuenta, los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* emplearon, sin ánimo de sistematización, esos términos, y de alguna manera los fueron instalando en el debate estético en torno al cine. Es significativo, al respecto, el célebre escrito de Jacques Rivette, “Lettre sur Rossellini”, uno de los textos de batalla en las posiciones teórico-críticas defendidas por la revista *Cahiers du Cinéma*, en el que analiza el filme *Viaje a Italia*, y lo considera un paradigma de la modernidad. Volveremos sobre el tema.

A propósito del ‘clasicismo’ en el cine, Jacques Aumont y Michel Marie consideran que se trata de una palabra

en un sentido retomado por la historia del arte, para designar un periodo de las formas fílmicas... se trata de un periodo de la historia del cine, de una norma estética y de una ideología. La periodización es incierta, pero a menudo se considera que la época clásica culmina a fines de los cincuenta, con el desarrollo de la televisión —que asesta un corte definitivo a la preponderancia del cine como medio de comunicación— y la emergencia del “nuevo cine europeo”, que pone en entredicho el estilo de la transparencia. El comienzo es más difícil de fijar, pero se remonta por lo menos a los años veinte, decenio durante el cual la industria hollywoodense ya constituyó su estructura oligopólica, y cuyo estilo ya está definido (Aumont y Marie 2006: 46).

Sin embargo, no ha sido en Francia sino en Estados Unidos donde se ha estudiado, con el rigor anglosajón, las características, no solo del “estilo clá-

sico”, que es la expresión que más se ha arraigado en la terminología crítica, sino del “modelo clásico”, una forma más precisa y atinada de dar cuenta de una modalidad fílmica que no se define solamente por la combinatoria de ciertos rasgos expresivos, sino que también tiene una entidad algo más amplia y compleja. En Estados Unidos, David Bordwell es el estudioso por excelencia del periodo clásico hollywoodense, cuyo modelo coincide en rasgos generales con lo que el teórico Noël Burch, también estadounidense, pero de larga permanencia en Francia, denomina *Modo de Representación Institucional* (MRI) (Burch 1987)⁴⁹.

Veamos. Lo que define el clasicismo en el cine es un sistema de producción-realización, el que caracteriza básicamente al cine de estudios, cuya vigencia se ve afectada por la aparición de los nuevos cines desde mediados de los cincuenta y por el propio desgaste de la dinámica del sistema. El clasicismo se instala en las películas de los grandes complejos de producción que eran las compañías productoras y no solo en Hollywood, sino también en Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Japón, India, Rusia, etcétera. Es decir, en las industrias más sólidas. También, y esto requeriría una explicación mucho más pormenorizada, en las industrias fílmicas argentina y mexicana. Ahora bien, ese modelo tiene en cada industria una fisonomía propia, especialmente en el nivel narrativo-representativo.

Afirma González Requena:

Mientras el cine europeo prosiguió la tradición realista de la literatura y del teatro decimonónico, tanto en su temática como en sus modos narrativos más característicos —en los que la complejidad psicológica de sus personajes constituía un factor determinante—, el cine americano emprendió de manera cada vez más acentuada una vía del todo diferente: la de una progresiva estilización formal y un rechazo de todo patrón realista —y especialmente el psicológico— para apuntar hacia formas narrativas de índole épica” (González Requena 1996: 482).

49 El Modo de Representación Institucional (MRI) no es totalmente equivalente al modelo clásico, aun cuando Burch lo aplica a las formas codificadas en la industria, considerando que se sustenta en un espacio-tiempo diegético envolvente y en la claridad y precisión de los significantes audiovisuales, es decir, y con sus propias palabras, en la presencia de un “espacio habitable”. En tal sentido, hay una coincidencia con la propuesta de Bordwell, pero su modelo está puntualmente aplicado al cine estadounidense en el periodo señalado, mientras que el de Burch —y lo dice expresamente— coincide con esa noción canónica de “lenguaje cinematográfico” establecido, “normalizado”; la noción de MRI se puede aplicar indistintamente a cualquier expresión fílmica, de características similares, más allá del perímetro hollywoodense (Burch 1987).

Por cierto, es en Hollywood donde el clasicismo se encumbra y alcanza su mayor grado de decantamiento. Y lo hace porque allí se articulan de una forma casi “ejemplar” el funcionamiento de las empresas, el de los géneros y motivos temáticos, y el aura y la habilidad de los actores: el *studio system*, el *genre system* y el *star system*.

El estilo clásico se fue gestando de manera progresiva durante la etapa formativa (1886-1910) y se consolida en las películas de David W. Griffith, pero también en las que realizan Cecil B. DeMille, William Ince, Charles Chaplin y otros pioneros en la temprana década del diez, justo cuando el funcionamiento narrativo, propio de ese estilo, se convierte en la marca de fábrica de la gran industria californiana. A partir de ahí se abre una larga etapa de depuración gradual, que se fortalece con la llegada del sonido.

En el imprescindible *El cine clásico de Hollywood*, David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson dan cuenta de la articulación entre un modo de producción y un estilo:

Un sistema de práctica cinematográfica, por tanto, consiste en una serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas que soportan un sistema integral de producción cinematográfica que, a su vez, las soporta a ellas. Estas normas constituyen una serie de supuestos de cómo debe comportarse una película, acerca de qué historias debe contar y cómo debe contarlas, acerca del alcance de las técnicas cinematográficas y sobre las actividades del espectador. Estas normas formales y estilísticas se crearán, tomarán forma y encontrarán apoyo dentro de un modo de producción (Bordwell, Staiger y Thompson 1997: XIV).

Es inseparable entonces el modo como funciona el estilo de la estructura productiva en la que se inserta y que lo hace operar de esa manera, y no de otra. Por eso resulta más adecuado hablar de un modelo para dar cuenta de esa convergencia. El trabajo ejecutado por los tres autores sobre el modelo en el Hollywood del periodo anotado podría reproducirse en otras industrias nacionales dentro del mismo periodo, poco más, poco menos, y se verían, seguramente, enormes similitudes y también puntos de diferencia. Pero se constataría, sin duda, la existencia de modelos similares. Otro tanto cabría hacer en el cine mexicano y argentino, con lo cual, hipótesis de trabajo, estaríamos ante una gran configuración estilística, sustentada en bases semejantes (empresas, géneros, estrellas), con el fin de alcanzar la mayor eficacia narrativa y capacidad comunicativa, que es lo que podemos englobar en el modelo clásico.

Para concretar, a efectos de nuestro empeño, podemos decir que el modelo clásico se estructura narrativamente según reglas de causalidad, economía dramática, perfil bastante claro de los personajes, división metódica

y progresiva de escenas, disposición ordenada de espacios y modulación relativamente simétrica de tiempos. Y, de manera simultánea, el lenguaje audiovisual se hace extremadamente funcional según reglas de claridad y visibilidad. Ni los movimientos de cámara son violentos o arbitrarios, ni los ángulos picado y contrapicado muy acentuados, ni la escenografía resulta perturbadora ni la iluminación excesiva en sus contrastes o la imagen abusiva en distorsiones.

La actuación, por su parte, respeta, en términos generales, el modelo del actor “funcional” (sobriedad y naturalidad dentro de ciertos límites interpretativos) y el montaje, elaborado a partir de un empleo muy medido de la continuidad y las leyes del racor, evita los saltos o las discontinuidades que puedan “descolocar” al espectador. El sonido, finalmente, es igualmente legible, sin que, por ejemplo, los ruidos impidan la audición de las voces (salvo casos especiales y justificados por la narración). Todo ello contribuye a configurar ese “espacio habitable” que menciona Noël Burch.

Cierto el modelo no era monolítico, y ahí están las diversas variantes que aportaba la personalidad del autor. Por ejemplo, un Hitchcock, para algunos uno de los puentes entre el estilo clásico y el moderno; un Sternberg, un Lubitsch, un Ford y, más adelante, un Mankiewicz, un Preminger, un Ray, un Aldrich, entre otros. Lo mismo ocurre con algunas modalidades en el interior de un género, como la del filme *noir*, dentro del género criminal, que Bordwell examina en el mismo libro (Bordwell, Staiger y Thompson 1997). Pero la configuración estilística del modelo clásico tiende a lo que se conoce como la “invisibilidad”, la “transparencia” o, llanamente, el “estilo invisible” e incluso ahí, en el reino de esa invisibilidad que, por otra parte, no todos respetaron, se podían advertir rasgos peculiares o diferenciados.

Más aún, Russo afirma que

si se trata de clasicismo, el del cine es de un tipo insólitamente sui géneris. Un poco frankensteiniano para evocar como símil a una criatura muy apropiada, ya que el cine insiste en presentarse como una combinatoria, un montaje asombrosamente efectivo de elementos heterogéneos, como forma artística inventada y de características levemente monstruosas, respecto de los requisitos de artes más tradicionales y de diversas maneras consagradas. La construcción de eso que en el cine se ha denominado clasicismo es una configuración que, en cierto modo, guarda una curiosa falta *de proporción* respecto de algunos de sus correlatos, tanto en términos estructurales como temporales. Sin embargo, el recorrido del término se ha demostrado de una eficacia extrañamente eficaz. No por excéntrico ha modelado ciertas prácticas y percepciones del cine, ofreciendo un núcleo estabilizador a partir de la confluencia de prácticas y aspiraciones varias, de índole espectacular, tecnocientífica y estética” (Russo 2008: 13).

En efecto, así ha sido, y son esas constantes, dentro de un abanico relativamente flexible, las que permiten identificar un continuo narrativo-visual a lo largo de un periodo temporal más o menos amplio. Aumont y Marie señalan que

la norma estético-ideológica del cine clásico hollywoodense... se define sobre todo por su objetivo —comunicar una historia con eficacia—, ya que los elementos estilísticos que implica solo permanecen estables en el nivel de los grandes principios: montaje en continuidad, “centrado” figurativo en el plano, convenciones relativas al espacio y al punto de vista, montaje paralelo de varias acciones, unidades escénicas y principios de *découpage* (Aumont y Marie 2006: 46).

5. El cine moderno

A diferencia del clásico, resulta muy aventurado mencionar un “modelo de cine moderno” porque aquí es más inestable esa ecuación entre modo de producción y estilo. En las películas que podemos considerar propias de la modernidad coexisten modos de producción diversos: tanto el industrial como modos periféricos o casi artesanales. Asimismo, si en el caso del estilo clásico se pueden establecer con cierta claridad mecanismos de regulación y estabilización narrativa y audiovisual, el llamado cine moderno está dominado por la dispersión y es abiertamente heteróclito. Lo que define al cine moderno es la negación o el apartamiento o, también, la “relativización” de los procedimientos del estilo clásico. No el “reciclamiento”, la parodia o el revival, que serían más bien posmodernos, para utilizar la categoría que Lyotard, Lipovetsky y otros autores consagraron en las últimas décadas del siglo XX.

Según Monterde, el paso del clasicismo a la modernidad cinematográfica podrá entenderse como derivado de una estética de la permanencia a otra de la transitoriedad (Monterde y Rimbau 1996: 36). En los términos acuñados por el filósofo francés Gilles Deleuze, sería el paso de la “imagen-movimiento”, especialmente en su modalidad de “imagen-acción”, a la “imagen-tiempo”, aunque Deleuze no hace mención expresa de los paradigmas clásico y moderno (Deleuze 1984). Monterde respalda el concepto de Modo de Representación Institucional de Burch, aplicado al modelo clásico para repetirlo en relación con el cine moderno. Así, considera que hay un Modo de Representación Moderno (MRM) y también habría Modos de Representación Alternativos (MRA), como el llamado cine de vanguardia, o “variantes definibles desde instancias institucionalizadoras diferenciadas nacional,

estética o ideológicamente, tal como ejemplifican el expresionismo o el *Kammerspiele* alemanes, el impresionismo francés o el cine revolucionario soviético” (Monterde y Rimbau 1996: 22-45).

Monterde define la modernidad a partir de la noción de “conciencia lingüística”, de la que deriva la tendencia hacia la reflexividad. Afirma: “El énfasis estilístico no solo se ofrece como revelación de la conciencia discursiva y lingüística del relato sino de la inequívoca presencia del sujeto enunciador encarnado en la figura del ‘autor’” (Monterde y Rimbau 1996: 36). El texto ofrece algunas pistas para ubicar ciertos rasgos definitorios del cine moderno, pero no construye, ni mucho menos, un paradigma teórico que permita establecer las bases de un Modo de Representación Moderno. Mientras que tal propuesta no sea sistematizada, encuentro muy discutible usar ese concepto y mantengo mis reservas en el sentido de considerar aún inoperativa la idea de un modelo (el Modo de Representación es eso, finalmente) de cine moderno, pues, y para poner un ejemplo, son enormes las diferencias que separan a *Todo comienza en sábado*, de Karel Reisz, una de las películas iniciales del *free cinema* británico, continuadora a su manera de la tradición realista de esa cinematografía, y *Crónica de Anna Magdalena Bach*, de Jean-Marie Straub, de un hieratismo ascético pronunciado. Entonces el cine moderno es una constelación tan disímil que no es fácil establecer una caracterización que se pueda comparar con la del modelo clásico.

Por otra parte, también se podría considerar “moderna” o, mejor, “pre-moderna” la etapa de las vanguardias de los años veinte, clara manifestación antitética del modelo clásico estadounidense y de otras partes, incluidos los que se gestaban en los países donde esas vanguardias ocurren: Francia, Alemania, Unión Soviética, principalmente. Incluso esa “premodernidad” vanguardista tiene la peculiaridad de haber sido materializada cuando el modelo clásico recién se asentaba e institucionalizaba. Por cierto, algunos componentes de esas vanguardias reaparecerán en otras posteriores, incluidas las que se desenvuelven desde la segunda mitad de los años cincuenta.

Se tiende a atribuir, sin embargo, los orígenes de la modernidad que se gesta desde la segunda mitad de los cincuenta, a los aportes de *Ciudadano Kane* y el neorrealismo italiano, dos líneas que tienen muy poco o nada en común, pues la película de Orson Welles está hecha íntegramente en estudios (y no lo oculta), con escenografías encrespadas, actuaciones “marcadas”, iluminación expresiva y compleja estructura narrativa, mientras que el neorrealismo prescinde del estudio (o, al menos, aparenta hacerlo), afirma la naturalidad de la actuación y simplifica el tramado narrativo.

Pero son dos vías alternas que conducen a esa gran configuración que se conoce como el cine de la modernidad. Pues, por un lado, el cine de

la modernidad acentúa el artificio, la construcción excesiva o zigzagueante (Fellini a partir de *8½*, el propio Welles de *El proceso*, Resnais, Losey, Kubrick, parcialmente Visconti...) y, por otro, en la línea si se quiere dominante de la modernidad, se impone la reducción expresiva vía la contención, la parsimonia rítmica, la reducción del relato a sus trazos más escuetos, distendidos o elípticos (Antonioni, Bresson, Eustache, Straub, Forman, Rivette, Herzog, Wenders) o vía el desahogo emocional o los sacudimientos interiores (Cassavetes, Pialat, Pasolini, Fassbinder) y un poco de los dos en la línea más “novelesca” de la modernidad, la que representan Truffaut, Chabrol, Rohmer, Bertolucci, los británicos, Saura y otros.

Eduardo Russo asevera:

La del cine moderno fue una época de *movimientos* —conjuntos colectivos gestados a la sombra de conmociones sociales y promotores de un programa (o al menos un conjunto de inquietudes) común— que puso en tela de juicio el valor de la representación concedido a la imagen en pantalla, tanto como su realismo, que habían sido pilares del efecto de lo real propio del clasicismo. Un claro exponente de la modernidad en el cine —aunque difícilmente se le pueda considerar “movimientista”— es, por ejemplo, *Viaje a Italia*, de Roberto Rossellini. Allí los largos y erráticos paseos por Nápoles, el lugar de espectadora asignado a Ingrid Bergman y sus prolongados tiempos en espera de un marido esquivo prefiguran las experiencias que buena parte de las ficciones de la década siguiente no cesaría de explorar, desde Jacques Rivette a Michelangelo Antonioni o Jean-Marie Straub (Russo 1998: 180).

Por su parte, Domènec Font sostiene:

Los años sesenta se abrieron a una explosión de movimientos y escuelas que, tarde o temprano, desembocarían en una dispersión singular. Y en ese paraguas de la modernidad caben, en principio, todas las opciones: la *nouvelle vague* francesa y el *cinema novo*, el nuevo cine alemán nacido de Oberhausen y la escuela checa, el New American Cinema y el movimiento del Quebec Libre, el nuevo cine japonés y las experiencias de cine africano, asiático o de países de América Latina (Font 2002: 18).

Podemos decir que la modernidad irrumpe en la obra de los realizadores de los nuevos cines, así como en la de aquellos que no pertenecen a ningún movimiento propiamente dicho, de manera más nítida en esa vuelta de la década del cincuenta a la del sesenta. Es decir, y para usar la expresión de Russo, es solo una parte, sin duda muy significativa, la que tiene un carácter “movimientista”. La otra no lo tiene en absoluto. Y si ya unir las modalidades de los diversos movimientos (y también las individualidades dentro de ellos: Godard y Resnais dentro de la *nouvelle vague*, por ejemplo)

es muy laborioso y complejo, hacerlo además con todas las individualidades que forman el cine de la modernidad es una tarea ímproba.

Entonces, bien visto, el llamado cine moderno no solo no constituye un “modelo”, como el clásico, sino tampoco, y mucho menos, un “estilo”, ni siquiera en ese sentido amplio y general que puede designar un “estilo clásico” más o menos arquetípico. No existe en absoluto un estilo moderno, hay una pluralidad de estilos que pueden asociarse a una estética de la modernidad o, si se quiere, a una poética o, más bien, a un conjunto de poéticas, para volver una vez más sobre la expresión de Monterde, si se entiende la estética como una conformación integrada y orgánica, pese a la variedad y posible disimilitud de los elementos componentes, y la poética como una atribución de diferenciación más ligada a las propiedades de una obra creativa particular (Monterde y Rimbau 1996).

Joël Magny afirma que la definición de cine moderno es, en comparación con el clásico, “más discutible y aleatoria” y se ha establecido por oposición al clasicismo. “Como en las demás artes, la modernidad en cine implica un abandono de la ingenuidad, de la inmediatez en la captación de la realidad por la cámara” (Magny 2005: 23-24). Esa comprensión abre un abanico muy amplio de posibilidades expresivas que difícilmente pueden establecer una categoría orgánica.

6. Las plataformas de la modernidad

Pese a las dificultades para fijar un campo más o menos definido al que aplicar la noción de cine moderno, sí se puede convenir en la existencia de comunes denominadores que nos permiten entrever el panorama; existen lo que algunos han llamado “los parámetros de la modernidad”, entendiendo la noción de parámetro en el sentido de datos o factores que permiten calificar o ubicar un fenómeno o una situación. Podemos llamarlos, asimismo, plataformas, que es un término suficientemente flexible y dúctil si se lo considera en su significado más “móvil”. A ellas se puede apelar si queremos ofrecer un territorio mínimamente firme o despejado (que no lo será del todo, pues los accidentes y las malezas aparecen aquí y allá), que nos permita luego hacer cotejos o establecer correspondencias con las películas latinoamericanas, pues de eso se trata en este caso. No de profundizar en el horizonte del cine moderno en Europa, Estados Unidos, Japón o India, sino de detectar aquello que facilite establecer puentes con lo que se manifiesta en nuestra región en el curso de esos mismos años.

En propiedad, lo que el cine moderno más radical pone encima de la mesa es la desarticulación del relato tradicional —heredero de las antiguas formas decimonónicas— y la apertura a nuevos postulados en torno a la narratividad. Frente a un cine de integración narrativa fundado sobre el montaje en continuidad y la construcción de una diégesis transparente, un cine de dispersión narrativa, repleto de vacíos y elipsis y fundamentado en nuevas relaciones con el espacio-tiempo. De los tres regímenes narrativos estudiados por Casetti y Di Chio en su ensayo programático *Cómo analizar un filme*, narración fuerte, narración débil y antinarración, parece claro que el cine moderno está escorado hacia los dos últimos. No quiere decirse que la acción carezca de importancia, como ocurría en las narraciones fuertes del periodo clásico, sino que las situaciones contadas tienen una apariencia más opaca y los personajes se tornan más enigmáticos (Font 2002: 264-265)⁵⁰.

El texto de Domènec Font no es una síntesis de esas “plataformas”, pero sí una buena guía inicial para adentrarse por los territorios escurridizos de esos “paisajes de la modernidad” que enuncia el título de su libro.

Para seguir con el libro de Font, aquí va una referencia al que se puede considerar una suerte de cineasta-faro de la modernidad, Jean-Luc Godard. Dice Font:

Pero es Godard el cineasta más preocupado por los avatares del relato y, por consiguiente, quien revolotea con mayor intensidad en la búsqueda de un lenguaje poético. A través de una gramática experimental que pulveriza todas las fronteras de la sintaxis fílmica —racores, plano-contraplanos, elipsis, miradas a cámara— viola la continuidad diegética de los relatos con la utilización formal de viñetas, *cartoons* y frases escritas o en *voice over*, y experimenta con el color, la imagen y el sonido. En el cine de Godard, el plano brusco y el trávelin, la frase publicitaria y la cita, el diálogo y la lectura, el sonido-ambiente y el silencio se organizan alternativamente como una composición. Y eso hace imposible una estricta demarcación de planos y secuencias según las leyes del *découpage* clásico. Son momentos singulares en función de su textura (Font 2002: 268-269).

La narración, entonces, parece perder la brújula que con tanta firmeza gobierna el orden del relato clásico. La impresión, por tanto, es de desorden, de carencia de “prolijidad narrativa”. El relato es quebradizo, en unos casos; y en otros, puede estar fuertemente centrado en una situación o en unos pocos personajes de los que la no se despega la cámara. Suele no haber escenas climáticas y los finales son más abiertos o elusivos. Los

⁵⁰ El libro de Francesco Casetti y Fernando Di Chio, *Cómo analizar un filme*, fue publicado en español por Paidós, Barcelona, en 1991.

personajes pueden tener amplias zonas de indefinición o ambigüedad y, por lo tanto, no poseen el mismo espesor de aquellos que pueblan los relatos clásicos. Eso se manifiesta, incluso, en la falta de *glamour* de los actores, en el desgarbo de conductas y gestos. En algunos casos se alteran los nexos temporales y se confunde el presente con el pasado, el estado de vigilia con el del sueño, la fantasía y la “realidad” se entrecruzan sin señales de diferenciación. En otros, el “realismo” es llevado al extremo de la abstracción, cuando las acciones se paralizan o se desecan y el ritmo se hace monótono. La modernidad admite el flujo dinámico o raudo, pero también la cadencia monótona.

Si el estilo clásico impone una cierta simetría en las operaciones audiovisuales, en el cine moderno prima la asimetría, los “desajustes”. Un trévilin puede ser “excesivamente” alargado como el trévilin final de *Los 400 golpes*. La duración del encuadre puede casi saturar como en varios tramos de *La aventura* o *La noche*. El montaje hacerse tan “arbitrario” o “saltarín” como en *Sin aliento* o *Adiós Filipinas*.

Por si quedan dudas hay que decir que la aparición del cine moderno no trae consigo la desaparición del cine clásico, aun cuando lo parezca, si se toman en cuenta los límites temporales atribuidos al “cierre” de este último y a la eclosión o, mejor, a la “maduración” del primero. El cine moderno modifica algunas zonas del panorama cinematográfico, pues ingresa en parte a las salas comerciales. Incluso desde los años sesenta las mismas distribuidoras estadounidenses se encargan de muchas películas de Fellini, Bergman, Truffaut, Visconti, Buñuel, del mismísimo Godard, etcétera, convertidos en realizadores con un público fiel, especialmente en varias capitales y ciudades europeas, pero también en otras de América Latina y del Norte.

En esta época la prensa, la crítica cinematográfica, los premios de los festivales, la labor de los cineclubes y cinematecas contribuyen a la difusión y al conocimiento de los movimientos y los autores de esa línea de producción, de límites por cierto borrosos, que David Bordwell llama de manera muy poco feliz “el cine de arte y ensayo”, con lo cual no hace el aporte que de él se podría esperar a la comprensión de una tendencia propia del periodo que va de la segunda mitad de los años cincuenta hasta aproximadamente fines de los setenta, aunque sus extensiones se prolongan más allá de esos años, como que la obra de algunos de esos realizadores igualmente trasciende esos límites. Bordwell coloca en un saco demasiado grande a un bloque que no puede ser reducido a esa categoría, pues es una enorme simplificación, casi un expediente de facilidad para un investigador tan escrupuloso como el estadounidense. Más aún, hubiese sido de enorme utilidad,

entre otras cosas, para los fines de este trabajo, contar con un acercamiento más “fino” a ese cine de la modernidad, desde la perspectiva de Bordwell (Bordwell y Thompson 1995 y 1996).

De cualquier modo, a Bordwell lo que es de Bordwell. Pese a la inadecuación del nombre “de arte y ensayo” y a una menor elaboración analítica que la aplicada al “cine clásico”, encontramos en su trabajo algunos rasgos de caracterización que sirven para reconocer procedimientos propios de esa gran constelación del cine de la modernidad, especialmente en *La narración en el cine de ficción* (Bordwell 1996: 205-233). Allí Bordwell perfila tres “esquemas procesales”: el realismo o la verosimilitud “objetiva” (en los escenarios, la iluminación, los modos de comportamiento, la construcción episódica, las “lagunas” en las historias, los “tiempos muertos”, etcétera); el realismo o la “verosimilitud subjetiva” (disyunciones temporales, “difuminado” de las fronteras entre estados de vigilia y de sueño, entre la memoria y la fantasía, etcétera); y el “comentario narrativo abierto” (la presencia notoria del autor “intrusivo”).

Los años ochenta parecen marcar una suerte de terminación simbólica de esa configuración expresiva, pues en esa década mueren algunos de los más calificados representantes del cine de la modernidad, entre ellos los franceses François Truffaut y Jean Eustache, el alemán Rainer Werner Fassbinder, el ruso Andréi Tarkovski, los italianos Elio Petri y Valerio Zurlini, el canadiense Claude Jutra, los estadounidenses Andy Warhol y John Cassavetes, el checo Evald Schorm, a los que se pueden sumar los veteranos Luis Buñuel, Joseph Losey, Jacques Tati y Orson Welles. En 1990 fallecen el francés Jacques Demy, el georgiano Serguéi Parajanov y el suizo Michel Soutter. En lo que nos toca más de cerca hay tres pérdidas muy sensibles para Brasil y para América Latina: nada menos que Glauber Rocha, Leon Hirszman y Joaquim Pedro de Andrade, tres de los talentos más notorios del *cinema novo* y del cine brasileño, sin más. Es verdad que para ese entonces los movimientos se habían diluido, pero la impronta del cine de la modernidad permanecía.

Los años noventa y la primera década del 2000 han visto el desarrollo de una suerte de “segunda modernidad” o neomodernidad, pero este es un tema que no desarrollaremos más allá de esta breve mención, aunque es un asunto de absoluta vigencia que merece tratarse a fondo, no solo en sí mismo, sino en lo que tiene de “continuación” y, a la vez, de diferenciación con esa modernidad de los años sesenta y setenta.

Por otra parte, no se puede desconocer que algunos de los representantes de los movimientos de ruptura no se instalaran en forma definitiva en los predios de la modernidad fílmica, sino que accedieron a una suerte

de *entente cordiale* entre el clasicismo y la modernidad. Es lo que ocurrió, cada quien a su modo, con los franceses Demy y Truffaut e, igualmente, con Claude Chabrol, representante de un neoclasicismo de buena ley. De otra manera, también con los italianos Petri y Zurlini, los británicos Reisz, Richardson y Anderson, el sueco Vilgot Sjöman, entre otros. Incluso se pueden advertir niveles o grados de asunción de la modernidad: Godard, Straub o Garrel la incorporan de manera más acentuada y notoria que otros. La modernidad como paso o escalón hacia un punto de encuentro estilístico, en el caso de los antiguos críticos de *Cahiers du Cinéma*, estaba en alguna medida anticipada por su apego a ciertos modos del cine clásico (estadounidense y francés, principalmente), aunque no en todos ellos o, al menos, no de la misma manera, pues, pese a su mayor incorporación a un cine de la modernidad, Rohmer y Rivette no se sustraen de las fuentes del clasicismo, especialmente el de Jean Renoir (a su modo, también, un precursor de la modernidad), en la dialéctica de la vida y la representación, tan presente en las corrientes de la modernidad, pero las incorporan a una escritura fílmica mucho más afín a la constelación estética prevalente en esos años.

Además, el cine moderno en sus manifestaciones más pronunciadas no significa tampoco una ruptura completa ni mucho menos con el clásico, pues hay una serie de puentes y vínculos que se pueden establecer. A modo de ejemplo, Bordwell y Staiger sostienen:

No existe ninguna alternativa pura y absoluta a Hollywood. El uso que hace Godard de las convenciones de Hollywood (incluso en su obra posterior a 1968), los préstamos que toma Rainer Werner Fassbinder de los melodramas y las películas de gánsteres, la revisión que Rivette hace de Lang o la que Jancsó hace de Ford, todo atestigua la tendencia de los realizadores por utilizar el clasicismo como punto de referencia" (Bordwell y Thompson 1995).

En menor escala, también, se puede apreciar en los nuevos cines latinoamericanos de los sesenta: Ford, nuevamente, en algunas películas de Rocha, el melodrama de época y el western en Humberto Solás, la épica histórica en *La primera carga al machete...*

7. Modernidad deliberada y nuevos cines latinoamericanos

Como el debate de la modernidad en el cine tiene en Francia su principal foco de desarrollo, nos remitiremos a dos autores que ofrecen sus perspectivas personales sobre el tema y enriquecen la comprensión del fenómeno.

Uno de ellos es Fabrice Revault d'Allonnes, quien en un estudio sobre la luz en el cine hace observaciones muy sugestivas sobre la diferenciación del paradigma estilístico del clasicismo y el de la modernidad (si cabe llamarse paradigma, asunto muy controversial).

Dice Revault d'Allonnes:

En el clasicismo se produce una luz de espíritu teatral. Expresiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metafórica y electiva. Que participa de un sentimiento y un sentido pleno y transparente (obvio). Luz connotada, codificada: el mundo se nos entrega con su interpretación ya elaborada, enseguida descifrable... que fundamentalmente no procede del mundo, sino que es proyectada sobre él y lo hace inteligible. En la modernidad se reproduce una luz de espíritu... documental. Literal, tal cual; no dramatizada, no psicologizada, no metafórica e igualitaria. Que refleja sentimiento y sentido abierto u opaco (obtusos), al hilo del mundo. Que va en el sentido del sinsentido encontrado... que fundamentalmente procede del mundo, emana de él, y lo mantiene ininteligible (Revault d'Allonnes 2003: 9-10).

A propósito de la filmación en estudio y, por ende, del modelo clásico, afirma el propio autor:

En el estudio se pueden recrear *ex nihilo* las luces deseadas, partiendo de la nada, de la negrura, y controlarlas de principio a fin, al milímetro. Se puede fabricar de la A a la Z, organizar y dominar su mundo —decorados e iluminación—... testimonio de ello es la propia historia del estudio, nacido realmente en la Alemania expresionista. Se trata, desde su origen, de aislarse del mundo para dotar de un marcado significado a seres y cosas —actores, decorados, iluminaciones—, cuando en realidad el mundo no conoce semejante evidencia de sentido. El cine moderno tendrá por definición tendencia a no iluminar, o lo menos posible (porque es necesario): es la mejor manera de no aportar un sentido que no emanaría libremente del propio mundo. A iluminar (puesto que es necesario) de manera 'insignificante', sin que las luces y sombras que viven su vida natural, dibujen un sentido dramático o metafórico evidente (Revault d'Allonnes 2003: 18).

En realidad, Revault d'Allonnes se refiere concretamente a una de las tendencias del cine moderno, la que deriva del neorrealismo y del Rossellini de *Viaje a Italia* y que incluye a Rivette y Rohmer, Godard y Straub-Huillet, Antonioni y Bresson, Pialat y Cassavetes, entre otros. Esa caracterización de modernidad excluye a los que el escritor francés considera "barrocos" (Welles, Fellini, Visconti, Tarkovski, Raúl Ruiz, la primera época de Bergman, la segunda de Fassbinder, Werner Schroeter, etcétera), categoría que explora "todas las formas y todos los estados posibles de la luz", por lo que, y eso

los enlaza con los cineastas modernos, “dar varios sentidos a la luz es frecuentemente una manera de expresar una carencia de sentido del mundo” (Revault d’Allonnes 2003: 34).

Por su parte, Jacques Aumont, uno de los teóricos del cine más productivos de los últimos tiempos, defiende la idea de la modernidad de las vanguardias de los años veinte y la atribuye, aunque de manera matizada, también a Welles y Rossellini, e indica que con ellos el cine sale por primera vez de una modernidad únicamente vanguardista o únicamente técnica (Aumont 2007: 40). Considera, sin embargo, que más que hablar de modernidad conviene hacerlo de *modernismo*, “es decir, modernidad consciente de sí misma, afirmativa, audaz... una modernidad más deliberada, más reflexiva, capaz de teorizarse a sí misma, más consciente de su situación en una historia de la cultura, y que sabe criticarse para reforzarse” (Aumont 2007: 41).

No voy a incrementar las citas de los autores que han contribuido a fijar el territorio del cine de la modernidad porque, a partir de lo registrado, y de manera especial en el último párrafo de lo que escribe Aumont, se perfila con claridad el puente, quizá central, que une a esa modernidad en marcha a nivel internacional con la que se vislumbra en estas tierras, al margen de que se acepte o no su utilización del término “modernismo” como una denominación más idónea. Los nuevos cines que se generaron en América Latina tenían un proyecto de modernidad cinematográfica, sin que este fuese necesariamente explícito en todos. Sí lo fue en la Generación Argentina del Sesenta, en el movimiento del cine cubano y, claro, en el *cinema novo*, es decir, en los que activaron una propuesta estética más ostensible, en los que afirmaron o, al menos, no excluyeron los fueros del cine de autor, aunque esto no signifique que —como en el caso de los cubanos y en una cierta medida también de los brasileños— no hubiese en esa búsqueda de la modernidad cinematográfica una búsqueda paralela de afirmación de la modernidad política que era, en la concepción de la época, la modernidad socialista y revolucionaria.

Allí está, también, parte del cine militante —no todo— y de quienes tomaron partido por el documental social o etnográfico y que, con mayor o menor interés declarado de formar parte de una tendencia estética que trascendía fronteras, sí ejercieron una praxis creativa consonante con esa gran constelación que en ese entonces se extendía en diversas partes.

Incluso podemos aplicar, casi tal cual, la afirmación de Revault d’Allonnes de que la luz empleada por quienes asumieron la modernidad cinematográfica en América Latina era una luz “insignificante”, no “dramatizada” ni “psicologizada”, salvo en quienes ese escritor consideraría cineastas “barro-

cos”, como es el caso de Manuel Antín, de Humberto Solás, parcialmente Leonardo Favio y algún otro representante en rigor de la modernidad en la línea que podríamos llamar barroca, si agregamos el calificativo de Revault d’Allonnes, diferenciándola de un clasicismo de estirpe barroca, como el que desplegaron Sternberg, Ophüls, los primeros Welles, Mankiewicz, en parte Minnelli, Sirk, Bergman en los cuarenta y cincuenta, entre otros.

No es el caso de un “barroco” como Glauber Rocha, al menos no en la conceptualización del trabajo con la iluminación que perfila Revault d’Allonnes, porque Glauber fue radicalmente moderno en el empleo de la luz, aunque otros rasgos de su estilo permitirían ubicarlo dentro de una estética barroca, de un barroquismo febril y desaforado, pero que escapan a esa condición sine qua non que el francés establece en su definición del estilo fílmico barroco. Porque el empleo de la luz en *Barravento*, *Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Tierra en trance*, *Cáncer* y *Antonio das Mortes* proviene de fuentes naturales (o si no lo son, apenas si se revelan como tales), y tiene esa peculiaridad casi secamente documental, sin la menor acentuación, en la línea de los trabajos de los cineastas de la *nouvelle vague* y otros.

La conceptualización de Aumont, por su parte, se aplica como un guante a lo que podemos comprobar en el periodo analizado en la región: un cine reflexivo y consciente de su situación en la historia de sus respectivos países y en la historia del mundo. Consciente, además, de un pasado histórico y cinematográfico frente al cual la necesidad del cambio pasa por la afirmación de un modo de comunicación que, forzosamente, está abocado a establecer otras formas de vínculo con los espectadores, de manera similar a lo que en otras partes se hacía. En definitiva se afirmaba una modernidad “deliberada” cuyos rasgos puntuales veremos más adelante. Volveremos a continuación y brevemente a la etapa clásica en la región, para luego retomar los recorridos de la modernidad en estas tierras.

8. Continuidad y crisis del modelo clásico en México y Argentina

Asignatura pendiente: un estudio de las constantes estilísticas en la producción argentina y mexicana entre 1930 y 1960-1965 (no coincide exactamente con los años que estudian Bordwell, Staiger y Thompson en Hollywood), y también en Brasil, sin dejar de lado la producción de otros países. Pero, claro, el peso de las industrias mexicana y argentina es considerable, y es allí donde se gesta un modelo narrativo que bien podríamos llamar el modelo clásico latinoamericano.

Por lo pronto, las industrias se constituyen en esos dos países de habla hispana cuando ya el modelo clásico estadounidense estaba plenamente instalado y ejercía una fuerte influencia a nivel mundial. En México y Argentina no se propone un modelo alternativo en términos estructurales, sino en todo caso una adecuación del modelo estadounidense (que se veía como el “modelo” por excelencia) a las condiciones y necesidades locales. Es decir, esos dos países reproducirán los cimientos básicos de la gran industria hollywoodense a nivel ciertamente más limitado. A su manera, México y Argentina fueron nuestros Hollywood del norte y del sur de América Latina, casi como dos filiales en castellano de una suerte de gran emporio único, que, claro, no lo era en absoluto la industria cinematográfica a nivel mundial, pese a la hegemonía estadounidense.

Las industrias fílmicas en México y Argentina se edifican, entonces, sobre fundamentos similares a los de Hollywood, y, eso sí, generan sus modalidades genéricas propias, así como su propio *star system*. Por ejemplo, la comedia ranchera es intransferible a cualquier otro lugar que no sea el país de los charros, así como el melodrama en México y en Argentina, con aquello que los une y lo que los diferencia, posee asimismo una identidad claramente distinguible, esa “identidad latinoamericana” que hace de ese género, cuyas prolongaciones vemos hoy en día en las telenovelas, el más peculiar y arraigado en la región. De cualquier manera, la consolidación industrial fue estableciendo esquemas narrativos y genéricos, modos de contar, formas de componer las imágenes, registros interpretativos..., es decir, fue edificando un estilo que tiene mucho en común con los parámetros del estilo clásico estadounidense en lo que toca a la fluidez, legibilidad y economía narrativa y audiovisual, aunque con particularidades y rasgos propios que permiten afirmar la existencia de auténticos cines nacionales con patrones industrial-estilísticos muy afines.

Un dato relevante: no solo las cifras de asistencia, sino también el testimonio de muchos espectadores que vivieron en ese periodo lo acreditan, es que el aficionado podía pasar de ver una película hablada en inglés a otra hablada en español sin el menor inconveniente. Los códigos audiovisuales tenían mucho en común y la “normalización” en el uso mayoritario del lenguaje fílmico permitía ver, más allá de las particularidades de lengua, ubicación, actores y género, una y otra como parte de un paisaje conocido, familiar y “normal”. Eso no excluye que la consideración y el reconocimiento sociales favorecieran a las películas estadounidenses, mucho mayores en volumen, además.

La continuidad de la práctica apenas si se ve alterada en lo que se refiere a los tratamientos fílmicos en el curso de casi treinta años y si —como

hemos visto— se perfilaron autores, estos pudieron identificar un trazado propio sin entrar en conflicto con las normas narrativas y estilísticas dominantes. Un caso de especial interés es el de Luis Buñuel, un cineasta con un pasado ligado al más radical cine de vanguardia y cuya obra posmexicana estará también marcada por la independencia creativa, la adhesión manifiesta a un surrealismo renovado y puesto al día e incluso la “incorporación” al cine de la modernidad entonces en pleno auge.

Es decir, un realizador tan identificado como Buñuel en “el antes y el después de México” con una propuesta fílmica tan fuertemente individual, premoderna en la etapa silente y moderna desde *Viridiana* y, sobre todo, *El ángel exterminador*, se adapta en México a los modos del clasicismo, aunque transgrediendo sutilmente sus límites, perfilando un caso totalmente atípico en la historia del cine, pues hubo los que se desplazaron de formulaciones clásicas (por híbridas que fueran) a los fueros de la modernidad, como Bresson, Bergman, Fellini, y, de manera más moderada y fronteriza, Visconti y Kurosawa. Se puede dar por seguro que, de haber seguido filmando en México, las películas de Buñuel hubiesen sido diferentes a las que hizo en los cincuenta, pero es que las condiciones cambiaron y en los sesenta el paradigma clásico estaba ya en cuestión y las aperturas a formas distintas se habían ampliado. La misma *El ángel exterminador* lo demuestra. Buñuel, en tal sentido, supo registrar muy bien el aire de los tiempos que corrían.

No es que las marcas expresivas características del cine mexicano desaparecieran con la crisis de los años sesenta, pero el modelo clásico no sigue funcionando como antes. Otro tanto, y más aún, ocurre en Argentina. Eso no significa, de ninguna manera, que estemos ante el paso del clasicismo a la modernidad, que no se presenta tampoco masivamente en ninguna parte del mundo, ni siquiera en Francia. Es la quiebra o la “rajadura” de un sistema expresivo que pierde la línea de flotación. Como si se empañara en forma definitiva una superficie vidriada, la fortaleza del modelo se debilita notoriamente. Ya no se puede hablar, por tanto, del mantenimiento de un estilo clásico, aunque —y como sucede en muchas otras partes— se hereden inevitablemente algunos modos narrativos y estilemas propios de la tradición precedente y se pueda hablar después de un neoclasicismo de buena ley, de un academicismo adocenado o de una aplicación rutinaria o chapucera del lenguaje estándar, todos provenientes de ese instrumental expresivo que se asentó en el periodo clásico de esos países.

A diferencia de Hollywood, donde el sistema se va reacomodando en los sesenta y, luego, se renueva y refuerza en la década siguiente, no ocurre lo mismo en las industrias tradicionales de la región, en las que no hay reno-

vación en el sentido en que, si bien, se mantendrán de manera accidentada y algo volátil, no alcanzan a instalar una nueva fase de desarrollo mínimamente sólida como para ser cotejada con la que caracteriza el periodo clásico. No vuelve a funcionar un modelo como el de antes ni otro distinto. La producción va perdiendo las líneas de reconocimiento que antes la hicieron tan popular y conocida y apenas si quedan en el terreno de algunos subgéneros (en la comedia, por ejemplo) pálidos destellos de tiempos mejores.

La modernidad, en su sentido más riguroso, llegó a cuentagotas y hubo —como veremos— realizadores que supieron asumirla de una manera más integral y otros que lo hicieron de manera parcial o limitada, permaneciendo la mayoría al margen de ello, sin poder ya participar debidamente del amparo de un sistema industrial-expresivo que antes sirvió de cortina protectora, pero que en esos años aparecía desvencijado o seriamente dañado. Un caso de interés, pero que escapa a los límites temporales de nuestro trabajo, es el del argentino Adolfo Aristarain, representante a su manera de un regreso al clasicismo cuando el modelo ya no existía, con lo cual se mantiene (renovado y actualizado) el estilo, pero desapegado de un modo de producción que no era más el que primó a lo largo de casi tres décadas.

9. El influjo de las nuevas olas y del cine de autor contemporáneo en América Latina

Por diversas vías se puede rastrear el influjo de esas dos líneas convergentes en la constelación de la modernidad, aunque es menester aclarar que los rasgos de la “estética” moderna en los nuevos cines latinoamericanos de los sesenta no son únicamente un asunto de influencia, pues hay también aportes indiscutibles provenientes de estas tierras. Es decir, hasta cierto punto se establece una suerte de diálogo creativo entre las experiencias que se procesan aquí con algunas de Canadá, Estados Unidos, Europa y otros continentes. De ningún modo, entonces, se puede reducir lo que hay de moderno en las propuestas de cineastas como Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Solanas-Getino, Leon Hirszman, David José Kohon, Leonardo Favio, Miguel Littín, Aldo Francia y otros a un asunto de asimilación —por lograda que fuera— de fuentes foráneas.

Menos aún en el caso de Glauber Rocha o Raúl Ruiz. Tal vez las “huellas” de esas influencias se puedan ver con cierta nitidez en la posterior obra europea de Rocha (*Cabezas cortadas*, *El león de siete cabezas*), más intencionalmente “modernas” y cosmopolitas, pero no en sus películas brasileñas de los sesenta, con la excepción parcial de *Cáncer*. Incluso, en su

último filme, *La edad de la tierra*, desmesurado y volcánico como es (como un mar de lava y magma que se desborda), Rocha parece volver, aunque de modo distinto al de sus primeros largometrajes, a las fuentes primigenias, como que estaba consustanciado con su propio medio en el que encuentra el combustible que no tuvo o no encontró durante su exilio. No es el caso de Ruiz, menos ligado que Rocha a las raíces y circunstancias locales, como lo ha demostrado en la abundancia de su filmografía europea.

Pues bien, a partir de esas dos líneas convergentes (la de las nuevas olas y las del cine de autor hecho al margen de esas olas), las vías que se abren son muy variadas y provienen de diversos realizadores o corrientes. Ya se ha mencionado la impronta godardiana, especialmente en Rocha, aunque igualmente se puede advertir en parte en *Tres tristes tigres*, de Ruiz. Hay resonancias epigonales, que discutiremos más adelante, de los primeros Resnais en algunos filmes de Manuel Antín, la impronta de Antonioni está presente en algunos realizadores de la Generación del Sesenta como Kohon, Kuhn y Favio, pero de una manera matizada. También las huellas de Antonioni se manifiestan en algunas películas del brasileño Walter Hugo Khouri, ajeno al *cinema novo*, pero cercano a la estética de la modernidad, vía principalmente la potenciación de los tiempos “vacíos” o “muertos”, que también se hallan en *Los canallas*, de Ruy Guerra. El estilo de Bresson también es asimilado por Favio, especialmente en *Crónica de un niño solo*, la que igualmente posee resonancias de *Los 400 golpes*, de Truffaut.

El *free cinema* británico es —según Jorge Luis Sánchez González— el referente estético de varios documentales mal vistos por las autoridades del ICAIC a comienzos de los sesenta, como *P. M.*, de Sabá Cabrera Infante (hermano de Guillermo) y Orlando Pérez Leal; *Gente en la playa*, de Néstor Almendros; *El parque*, de Fernando Villaverde, y *Gente de Moscú*, de Roberto Fandiño, realizadores todos ellos que después se fueron del país. Esa tendencia tributaria del *free cinema* —según el propio Sánchez— anima también *Iré a Santiago*, de Sara Gómez; *Asamblea general*, de Tomás Gutiérrez Alea, y *En un barrio viejo*, de Nicolás Guillén Landrián, entre otros trabajos de ese periodo. Recordemos que el impedimento del estreno de *P. M.*, cuyas imágenes mostraban ambientes nocturnos de La Habana dominados por el licor y la farra, terminó con el célebre discurso de Fidel a los intelectuales que se resume en la frase “dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada”, que marcó los derroteros permisibles del cine cubano (Sánchez González 2010: 60).

El *free cinema* incide asimismo en la parte más “social” de la Generación Argentina del Sesenta. Por otra parte, Visconti es una referencia ineludible en el primer capítulo de *Lucía* y no está del todo ausente en algunas es-

cenar de *Memorias del subdesarrollo*, como las que muestran la juventud del protagonista. El tono general de las primeras películas de Carlos Diegues, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman y Joaquim Pedro de Andrade remite al que caracteriza la soltura y la relativa apertura del sentido en diversos movimientos coetáneos. Y no nos extendemos en lo ya dicho a propósito de las filiaciones al *cinéma vérité* o al documental antropológico contemporáneo y a otros estilos, como el del húngaro Miklós Jancsó, presente sobre todo en el Littín de *La tierra prometida* y *Actas de Marusia*.

De cualquier manera, la influencia, asimilación o incorporación de una manera u otra de esos y otros autores o movimientos no es un criterio de validación estética ni un certificado de pertenencia a una corriente del arte cinematográfico en ese entonces en plena vigencia. Es solo la comprobación de un hecho que ni les da ni les quita en términos de logros o alcances expresivos a los cineastas latinoamericanos y a sus películas. Es decir, ninguna es mejor o peor porque tenga algo de Godard, Antonioni o Bresson. Si se mencionan esos vínculos, es solo para dar cuenta de la existencia de “afinidades electivas”, para decirlo a la manera de Goethe. Hay vasos comunicantes que permiten ubicar, no a todo el “nuevo cine latinoamericano”, pero sí a algunas de las obras a las que se atribuyó esa filiación, dentro de la corriente de la modernidad fílmica.

Pero, a contrapelo, de lo que sostuvieron los teóricos y voceros más notoriamente militantes (incluido Rocha, que lo era, y cómo, del *cinema novo*), hay que dar espacio, igualmente, a películas que no estuvieron vistas en su momento ni como representantes de los nuevos cines ni como expresiones de modernidad. Por ejemplo, los documentales de Prelorán; la brasileña *Noite vazia*, de Khouri; *Largo viaje*, del chileno Kaulen, incluso *La muralla verde*, del peruano Robles Godoy, entre otras, sin contar las películas de la Generación Argentina del Sesenta (con la excepción de las cintas de Birri y alguna otra que sí se vieron como parte del nuevo cine) y las del Cinema Marginal brasileño, en su época y todavía ahora excluidas o ignoradas. También hay películas que, si bien no fueron excluidas, han sido un poco dejadas de lado como las colombianas *Raíces de piedra* o *Pasado el meridiano*. Las películas mexicanas de Jodorowsky, bien conocidas en ciertos círculos de aficionados “de culto”, podían ser vistas como “modernas”, pero a nadie se le ocurrió ubicarlas en el movimiento del nuevo cine y, ni siquiera, en el terreno más restringido del nuevo cine mexicano. Por eso, y para decirlo de una manera clara, no todo el “nuevo cine” latinoamericano de esos años ingresa automáticamente a la categoría de la modernidad es-

tética, ni todo lo que puede incorporarse a la modernidad forma parte de ese nuevo o nuevos cines. El debate está abierto.

Se impone, pues, una revisión de lo que se ha establecido como canónico en las historias y diccionarios del nuevo cine latinoamericano, terminando así con el nihil óstat ideológico-estético que ha venido siendo el criterio de calificación de lo que ingresa a la categoría más o menos cerrada de ese movimiento plural. En verdad, nada está cerrado, y hay seguramente bastante más de lo que incluiremos en nuestros análisis que merece considerarse, incluidas esas películas cubanas de los realizadores que pasaron al exilio. Otra razón que hace imprescindible el rescate físico, en primer lugar, de tantas cintas que resultan de muy difícil acceso. Cuando se trata de películas, no podemos limitarnos a los comentarios o referencias escritas.

10. Una modernidad mestiza

No es cuestión de jugar con las palabras, pero en estos tiempos en que el concepto de “hibridismo” está tan extendido, y a propósito de manifestaciones culturales tan dispares como la música, la gastronomía, la historieta, la publicidad o la arquitectura, no es inexacto en absoluto aplicar el término a esa corriente —como hemos visto— nada orgánica, que se desarrolla en el periodo que estamos examinando en la región. Aun a riesgo de abusar de la terminología de moda y, según los análisis de García Canclini, podríamos afirmar que siempre el cine tuvo en la región un carácter híbrido, como lo tuvo todo el cine en general, pues el cinematógrafo de los Lumière no nació como una tabla rasa, y ya desde sus primeros tiempos asimila diversas fuentes combinadas (de la fotografía, del teatro, de la novela, del cuento tradicional, del folletín, de la historieta naciente, incluso...), y esa “contaminación” de influencias plurales se puede ver con mucha claridad en el llamado periodo formativo, el que va desde 1896 hasta 1910, aproximadamente.

Volviendo a nuestra región, hasta 1960 (siempre como fecha tentativa), el hibridismo estuvo más “enmascarado” en tanto que los géneros y las series establecieron una cierta codificación identificatoria, lo que permitía que nos situáramos en un terreno familiar y conocido, lo que es, precisamente, propio de los géneros. Pero esos géneros se forman a partir de matrices previas locales o foráneas, y ninguno constituye un conjunto “puro” en el sentido literal de la palabra. Eso no existe en ninguna parte y menos seguramente en una región, que de la dependencia española pasó a recibir múltiples influjos provenientes, además de España que sigue muy presente en la cultura y en la vida de los países de habla castellana, también de Inglaterra, de Francia, de Italia y de Estados Unidos (y de otras partes), pero igualmente

de sus propios procesos culturales, de sus olas migratorias, sin contar los cambios internos y la movilidad social y demográfica.

De cualquier modo, el funcionamiento de los géneros impone una red de convenciones que parecen aislarlos de componentes ajenos, lo que en realidad nunca fue así, pues, además de no haber “pureza” de origen, siempre era posible un cierto margen de sorpresa, de novedad, de cambio. No hay que rastrear demasiado en la producción mexicana y argentina para encontrar esas “disonancias” en el interior de películas que, a primera vista, parecen indiferenciadas de sus congéneres.

Con la quiebra de los modelos genéricos, las experiencias fílmicas se abren, y de manera incluso inevitable, a un mayor hibridismo, el cual motivará un cine de características más explícitamente mestizas, y no por alusión al color de la piel que se muestra, sino a las propias características que exhibe. En primer lugar, porque las propias sociedades latinoamericanas atraviesan etapas de cambio social y cultural más acentuadas. Las propuestas fílmicas se abren a un campo de experimentación inédito en la región, al menos en la proporción en que eso se produce, y el grueso de la producción —digamos— convencional también está obligado a “acomodarse” de alguna manera, pues se ve inevitablemente afectado por el proceso de desgaste de la industria (o de las prácticas de producción en los países sin industria), y los procesos de cambio que vienen de adentro y de afuera.

Una de las manifestaciones más notorias del mestizaje al que apuntamos está en la reducción de los límites separadores de la ficción y del documental, límites que habían edificado terrenos claramente diferenciados y que de modo muy fugaz y aislado, y en cierto sentido más sencillo, se combinaban o en prácticas documentales (como la de Jorge Ruiz en Bolivia) o en las de ficción tipo *Redes* o *Raíces*, prácticas de “borrado fronterizo” que también se ejercitaron en Estados Unidos, por ejemplo en muchos cortos didácticos. Pero la simultaneidad de registros documentales y ficcionales alcanza otro nivel en los años sesenta, y no solo en América Latina, claro, sino también en las nuevas olas y, de modo muy acusado, en la francesa, sobre todo en su etapa inicial. Las nuevas condiciones de filmación y la simplificación tecnológica, más la incorporación del sonido directo, contribuyen a esos nuevos modos de entrelazar esos dos registros.

El mestizaje también se expresa en esa combinatoria de influencias fílmicas que vienen desde el pasado, más por la vía “cultivada” o “selecta” que por la vía popular, que antes había irrigado las matrices regionales de los géneros populares. Porque, en rigor, una buena parte de lo que se plantea como nuevo en los cines de América de habla española y portuguesa está

tamizada por el filtro de ciertas expresiones cinematográficas más bien minoritarias o muy apegadas a una circunstancia histórica determinada, y ya en ese entonces (años sesenta) clausurada. Esas influencias se entrelazan con fuentes de las propias historias o tradiciones locales y, por cierto, con los datos o el registro de la realidad contemporánea que se despliegan a través del documental, la ficción o las modalidades fronterizas.

En relación con esta segunda forma de mestizaje, y como una extensión del capítulo que dedica al neorrealismo en el libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Paranaguá sostiene:

Aparte del hibridismo del modelo de referencia, el neorrealismo latinoamericano adopta formas híbridas porque es el producto de una serie de impulsos, a veces convergentes y otras veces divergentes. Neorrealismo italiano, documental social y cine inglés, realismo socialista, dramas sociales de la Warner compiten en un mismo campo cultural. Muchas veces se contraponen, otras se mezclan. Las nuevas formas no surgen tampoco de la noche a la mañana, ni de manera cristalina, sino que nacen con la marca de las anteriores modalidades. Por supuesto, la combinación entre el melodrama y el neorrealismo puede rastrearse también en Italia, no es una exclusividad de América Latina. Pero la carga de religiosidad del melodrama mexicano o el cinismo sentimental del tango argentino y sus derivados fílmicos se refleja de manera particular en las películas latinoamericanas de la transición (Paranaguá 2003: 205).

Ciertamente, y apelando a los términos contrapuestos del título del libro de Paranaguá, la combinatoria entre la tradición y la modernidad entendidas aquí como dos matrices culturales, que implican maneras de “ver” la realidad, géneros, modos y límites de lo representable, mecanismos de apelación, etcétera, es asimismo otra manifestación del hibridismo. No hay duda de que eso está presente en otras cinematografías ajenas a la región, y no solo está presente, sino que también es aún más “fuerte”, como lo será con mayor intensidad en la corriente (muy vaga y porosa) de la llamada posmodernidad de las últimas décadas del siglo XX. Pero —como en todo— la combinación de lo tradicional y lo moderno en América Latina tiene sus propias especificidades, las que no se pueden generalizar ni confundir con las que se manifiestan en otros contextos (Norteamérica, Europa, India, Egipto o Japón, por ejemplo). Aclaro que en esta última referencia a la combinación de tradición y modernidad no hacemos alusión específica a lo “moderno fílmico”, aunque inevitablemente también está incorporada implícitamente esa dimensión, pues en el campo de la “intertextualidad” no es posible aislar de manera radical ningún factor. Pero el acento está puesto, en este caso, en el significado de la interculturalidad de los términos “tradicional” y “moderno” y no en sus formulaciones fílmicas propiamente dichas.

Por último, y sin querer agotar ni mucho menos la exposición del tema, que está apenas enunciado en este apartado, menciono, aquí sí, una relación que está en la médula misma de las aplicaciones de la modernidad fílmica como tal en la región (y fuera, también, pero eso lo dejamos de lado ahora): la combinación del componente de la reflexividad que —como se ha visto— es un elemento clave de la estética de la modernidad, y el realismo en su lado social, que está presente de manera rotunda en el periodo que analizamos.

Frente a las teorías que identificaban el realismo con lo burgués y la reflexividad con lo revolucionario, alentadas por la revista *Cinétique* a fines de los sesenta, con lo que se excluía prácticamente todo el cine que se había hecho y se hacía en el mundo, Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis afirman que

Reflexividad y realismo no son necesariamente términos antitéticos. Una novela como *Las ilusiones perdidas*, de Balzac, y una película como *Todo va bien*, de Godard, pueden ser vistas como reflexivas y realistas al mismo tiempo, ya que iluminan las realidades cotidianas de las encrucijadas sociales de las que emergen, mientras que también recuerdan a los lectores/espectadores la naturaleza construida de su propia representación. Más que polaridades estrictamente opuestas, el realismo y la reflexividad son tendencias interpretativas capaces de coexistir dentro del mismo texto. Sería más exacto hablar de un “coeficiente” de reflexividad o realismo, y reconocer al mismo tiempo que no es una cuestión de una proporción determinada (Stam y otros 1999: 229-230).

Esa combinatoria de reflexividad y realismo aparece, de manera diversa, en varias de las expresiones más asimilables a la estética de la modernidad en el cine de los años sesenta, pues se encuentra en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, en *Vidas secas*, en *Lucía*, en *Memorias del subdesarrollo*, en *79 primaveras*, en la primera parte de *El chacal de Nahueltoro*, en *La hora de los hornos*, en *Invasión*, en *Tres tristes tigres*, en *Los hijos de Fierro*, en *Crónica de un niño solo* y en varias otras de las películas que serán materia de análisis en los capítulos siguientes. Más allá de la afiliación genérica, a veces también incierta, esos rasgos se pueden rastrear en aproximaciones documentales, ficciones fronterizas o ficciones más claras y definidas.

Capítulo VI: Documentales

1. Propuestas tipológicas

Así como ocurre con la ficción, usualmente dividida en géneros, que operan como franjas o territorios relativamente autónomos, al menos en la producción industrial mayoritaria, en el campo documental también se han ensayado clasificaciones o taxonomías, que —como asimismo se presenta en el caso de ficción— no siempre cubren la totalidad del espacio o no evitan superposiciones y trasvases. La diversidad fílmica suele ser más heterogénea de lo que a veces se cree. Sin embargo, hay propuestas de clasificación que, sin ser indiscutibles, ofrecen la virtud de la utilidad, que no es poco en estos casos.

Ha sido Bill Nichols, uno de los mayores estudiosos de las aplicaciones del documental, el que ha esbozado, en primer lugar, una tipología del género, pero consignaremos aquí la que, sobre la base de la propuesta de Nichols, elabora Julianne Burton, aplicable (aunque no en exclusividad) al cine que se realizó en estas tierras de 1958 a 1970. Según la autora, la mayor parte de los documentales de ese periodo corresponde a esos tipos. Veamos cuáles son y cómo están caracterizados:

- Modo expositivo, con la voz del narrador omnisciente, imágenes ilustrativas y predominio del sonido no sincrónico. Se enfatiza en la objetividad, la generalización, la economía del análisis y se privilegia el conocimiento. Se omite el proceso de selección y presentación de ese conocimiento. Como ejemplos señala *La batalla de Chile* y *O engenbo*.
- Modo observacional, caracterizado por la voz del observado en una dirección verbal indirecta, imágenes de observación y predominio del sincronismo sonoro y largas tomas. Se enfatiza en la imparcialidad, detalles íntimos y la textura de la experiencia vivida, comportamiento de los sujetos dentro de las formaciones sociales (familias,