



TRANSFORMACIONES EN EL CINE LATINOAMERICANO UNA LECTURA DESDE LA HERMENÉUTICA DE LA ACCIÓN

Jorge Prudencio Lozano Botache, Docente, Universidad del Quindío, Colombia,
jplozano@uniquindio.edu.co

Lucero Giraldo Marín, Docente, Universidad del Quindío, Armenia, Colombia
lgiraldo@uniquindio.edu.co

1. Introducción

Considerando que las obras cinematográficas son parte importante de la realidad cultural de nuestra época, es válido aproximarse a ellas desde un cierto tipo de investigación cualitativa que denominamos *hermenéutica de la acción narrada*, que en el caso del cine latinoamericano permite una cierta perspectiva, desde la cual se observan algunas transformaciones discursivas que van desde los relatos de entretenimiento, pasando por aquellos que traslucían críticas estructurales, hasta los que actualmente exploran al intimismo y los que parecen descreer de las utopías, pero que, de todas maneras, recriminan al *status quo*.

2 Metodología: Hermenéutica de la acción narrada

Se considera a las obras cinematográficas a partir de la narración de acciones (Lozano, 2018). Para alcanzar este propósito se recurre a la idea de Red Conceptual de la Acción, que permite describir a cada uno de sus componentes, que son:

1. Los Agentes o personajes que representan a seres humanos o humanizados narrativamente.
2. Las Motivaciones: o contenidos mentales de los personajes. Lo que se puede suponer que está en el pensamiento y en las emociones del personaje (voluntaria o involuntariamente).
3. Las Finalidades: las actividades o tareas ejecutadas físicamente por los personajes. Lo que hacen los personajes de manera evidente, ya sea desplazándose o no con un gran propósito o solo a manera de pequeña tarea.
4. Las circunstancias: el sistema de relaciones entre los personajes y entre estos con los objetos y con el entorno cercano o lejano.



Estas descripciones se contrastan con los Recursos simbólicos o temáticos y con los Aspectos Históricos. Los Recursos Simbólicos o temáticos son los aspectos de la cultura que tienen especial importancia porque determinan o contextualizan a los personajes, las motivaciones, a las finalidades o a las circunstancias. Los Aspectos Históricos son los Acontecimientos (cortos o duraderos) que fueron significativos para un grupo social en un momento determinado y a los que hace referencia explícita o implícitamente la obra. La contrastación resultante es la que permite redactar el texto final.

Para el análisis de un corpus de 40 obras cinematográficas latinoamericanas de largometraje, se siguieron los siguientes pasos.

1. Selección de un corpus de obras cinematográficas representativas del continente.
2. Visionado de cada obra.
3. Identificación de la Red Conceptual de la Acción (Personajes, motivaciones, finalidades, circunstancias).
4. Búsqueda de aspectos historiográficos y comentarios especializados.
5. Análisis de la Red Conceptual de la Acción, en este caso tomando como referente histórico a la Historia del cine en América Latina (y del continente mismo) y como recursos simbólicos a las ideas de entretenimiento, discurso crítico, utopía, cinismo y recriminación.
6. Redacción de un documento analítico y panorámico del cine latinoamericano.

3 Desarrollo

3.1 Los inicios del cine en América Latina

El cine llegó a América latina poco después de inventado el cinematógrafo en 1895, en la cúspide de la *belle époque*. Sin embargo, solo en algunos países ha llegado a tener algunos niveles cuantitativamente importantes de producción de largometrajes.

A comienzos del siglo XX, en México, la pujanza de algunos empresarios locales logró llegar a una *época de oro del cine mexicano* entre 1936 y 1950, que tuvo presencia internacional y sirvió de base para lanzar posteriormente a algunas figuras de renombre mundial como la actriz María Félix, el personaje *Cantinflas*, directores como *El Indio Fernández* o camarógrafos como *Gabriel Figueroa*. Sin embargo, la presencia del cine mexicano en el mercado mundial decayó en medio de la apabullante competencia norteamericana. Algo similar sucedió en Argentina, donde las tensiones políticas con los Estados Unidos, a raíz de las alianzas en el marco de la Segunda Guerra Mundial, impidieron un mayor desarrollo industrial del cine.

Posteriormente, el cine argentino ha alcanzado logros y desarrollos narrativos importantes; sin embargo, tampoco ha llegado a tener una presencia significativa en el mercado mundial. Un tercer caso semejante, es el de Brasil, que tiene una base poblacional grande y significativos logros tanto en lo comercial como en lo artístico, pero que tampoco ha alcanzado gran presencia en el mercado internacional.

Existen otras acometidas de cinematografía en Suramérica, con Chile a la cabeza, seguida de Perú, Venezuela, Colombia, Ecuador y Bolivia. Sin embargo, Uruguay y Paraguay han estado históricamente rezagados. Mucho más lo han estado los países centroamericanos y del Caribe, salvo algunas excepciones últimamente en Guatemala, Panamá, desde un poco antes en República Dominicana, en Puerto Rico y sobre todo en Cuba, donde a partir de 1959 la revolución socialista logró impulsar al cine como herramienta cultural y de propaganda política. No obstante, el cine cubano tampoco logró abrir mercados ni siquiera en los países socialistas que fueron sus aliados, donde claro está ganó respeto cultural.

De cualquier manera, el cine latinoamericano es poco conocido incluso dentro del mismo continente debido a cuatro razones: 1. El negocio de la distribución está en manos de quienes también hegemonizan a la producción, principalmente desde el capital norteamericano (en este aspecto es definitivo el rol de la Motion Picture Association of América-MPAA); 2. El Modo de Representación Institucional (Burch, 2000), ha construido prejuicios culturales entre la población latinoamericana frente al propio cine latinoamericano; 3. Los cineastas latinoamericanos difícilmente logran acuerdos de coproducción o de mercadeo que les permitan llegar a mercados más amplios (a comienzos de este siglo aparecieron los fondos asociados a festivales de Rotterdam, Berlín, San Sebastián y *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse*, cuyo discurso en la teoría y en la práctica continúa situando al cine de América Latina dentro del Tercer Mundo); 4. El cine latinoamericano no siempre logra narrar historias de tal manera que llamen la atención del público masivo.

Hasta 1959, salvo algunas excepciones que pusieron su atención en lo histórico, como *Vámonos con Pancho Villa* (De Fuentes, 1936) o lo simbólico, como *Los olvidados*, de Buñuel (1950), el cine latinoamericano estuvo orientado hacia el entretenimiento basado en el melodrama, con cierta denuncia de algunos disfuncionalismos morales o económicos dentro del *status quo*. En el caso de México, estas historias se apoyaron en la imitación de algunos géneros que provenían de Estados Unidos, principalmente la comedia de situaciones, el melodrama (con apoyo en los corridos mexicanos) y la comedia musical (en el que se destacó

el llamado *cine de rumberas*); en Argentina, el apoyo lo proporcionó principalmente el melodrama musicalizado con milongas y tangos, y en Brasil *La Chanchada* o comedia popular.

3.2 Narración de acciones con discurso crítico

En 1960, Fernando Birri lanzó el mediodiámetro “Tire Dié” en la Escuela Documental de Santafé y dio inicio a un movimiento denominado *Nuevo cine latinoamericano*, que se afianzó a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta del pasado siglo y marcó una partición de aguas, en los países donde hubo posibilidades de una producción significativa de obras cinematográficas, entre el cine de entretenimiento y el cine entendido como herramienta de reflexión sociopolítica, que empezó a producirse a partir de aquel año.

En los años sesenta, el brasileño Glauber Rocha afirmó estar desarrollando la que denominó *Estética del hambre* (1965/2004), denunciadora de las desigualdades sociales y la opresión, con *una idea en la cabeza y una cámara en la mano*, en busca de formas narrativas propias y acordes con la realidad y las cosmovisiones latinoamericanas. Alrededor de Rocha germinó el *cinema novo* brasileño.

En esta misma dirección, el cubano García Espinosa, presentó una propuesta que más allá de una postura frente al cine, es un punto de vista sobre la relación entre arte y sociedad acorde con el momento y el lugar geocultural donde vivía su autor. Se trata del *Cine imperfecto* (1969), que sugiere que el cineasta debe ponerse en el lugar del pueblo para interpretar su realidad y producir obras cinematográficas imaginativas, inventando formas narrativas distintas a las establecidas por la industria, en la que se presume y se canoniza la perfección estética. Es de suponer, desde esta perspectiva, que en un futuro utópico deberían darse las condiciones para que cualquier persona tuviera destrezas para producir obras de arte, y entre ellas obras cinematográficas. Sin embargo, más allá de este criterio, hubo un vigoroso acervo de obras producidas al calor y en el seno de la naciente revolución cubana.

Es plausible afirmar que resonaban allí los postulados del neorrealismo italiano, tendencia artística, expresada en el cine durante el periodo conocido como *segunda posguerra*, en el siglo XX, cuyo máximo teórico en el cine quizás haya sido Césare Zavattini, quien al mismo tiempo fue uno de los más lúcidos guionistas de ese momento. Aquel neorrealismo propuso producir obras cinematográficas sobre problemáticas sociopolíticas vigentes, en escenarios naturales, con luz natural y con actores naturales, dadas las dificultades financieras para emplear estudios y, sobre todo, dada la riqueza de las vivencias de la segunda posguerra y la necesidad de narrarlas reflexiva y críticamente. De hecho, esos postulados fueron asumidos



en diferentes grados de identificación ideológica, para impulsar a la producción cinematográfica latinoamericana tanto de documental como de ficción, a partir de los años sesenta.

Tanto la *Estética del hambre* como el *Cine imperfecto* aceptan la existencia de artistas cineastas que, si bien se identifican con el pueblo, se diferencian de este a partir de su especialización artística. En cambio, en Argentina, Octavio Getino y Fernando Solanas se refirieron al llamado *Tercer cine* (1969), en contraste con un *Primer cine*, propio de la industria orientada a sostener el colonialismo mediante la dominación ideológica; y, un *Segundo cine*, caracterizado por ideas sociales progresistas, pero desarticulado de las luchas políticas y en busca de aceptación institucional, ideológica y estética, dentro del sistema colonialista. El tercer cine, entonces, debería producirse desde el pueblo mismo, a manera de guerrilla, con temáticas vinculadas a la lucha por la liberación y en busca de una estética propia. Su obra de referencia, fue el documental *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968), amén de algunas producciones de activistas políticos y, por supuesto, la muy militante *La batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán.

De acuerdo con Del Valle (2018), inicialmente Getino y Solanas, calificaron al cine de Glauber Rocha como segundo cine, no sin algunos adjetivos diplomáticos pero prevenidos, mas, en tanto que el director brasileño declaró que un verdadero artista no debía interesarse solo en su propia obra sino también en transformar a la sociedad, los argentinos consideraron al *cinema novo brasileño* y en particular a la obra de Rocha, como una categoría del tercer cine. El tercer cine exigía militancia política, ya fuera realizando obras audiovisuales o difundiénolas mediante un cineclubismo más o menos conspirativo.

Diez años después, el boliviano Sanjinés (1979) en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, consideró que, por una parte, el cine no debe orientarse a denunciar los efectos de la explotación y la opresión, porque ya todos los oprimidos los conocen, sino a analizar las causas de las mismas y, por otra parte, que las obras cinematográficas deben ser producidas y realizadas, no por cineastas que tomen el lugar del pueblo, sino por integrantes del pueblo mismo, quienes, a su vez, deben encontrar sus propias formas narrativas, de acuerdo con su cosmovisión, en este caso predominantemente indígena. El grupo *Ukamau* se encargó de materializar esta propuesta en diferentes obras, principalmente de tipo documental, pero no tuvo temores en incorporar técnicas del cine de ficción.

De todas maneras, en los años sesenta y setenta hubo expresiones que, de acuerdo con los criterios de Getino y Solanas, serían del segundo cine (como el *Nuevo cine argentino* con

directores como Leonardo Favio o Leopoldo Torre Nilson; en México Arturo Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo, entre otros, en Chile ya sobresalía Raúl Ruiz con su personalísimo estilo, etc.). A su vez, estos directores, aunque simpatizaran con un cierto utopismo ideológico, asumían que su compromiso más importante era con la creatividad artística por sí misma, con la universalidad de lo humano y trascendiendo a la temporalidad de la política.

En cambio, el denominado “Nuevo cine latinoamericano” se expresó durante las décadas del sesenta, setenta e incluso del ochenta del siglo XX, en términos de reivindicación de la identidad cultural asociada a la denuncia de situaciones opresivas y la afirmación de las luchas clasistas, manteniendo como trasfondo, a veces explícito y a veces implícito, al afianzamiento de una utopía, específicamente la de tipo socialista (Pick, 1993).

Descollaron muchos directores, desde Paul Leduc en México hasta Miguel Littín en Chile, pasando por Nelson Pereira y Carlos Diegues en Brasil, además de una gran cantidad de sonidistas, camarógrafos, productores, actores, críticos y cinéfilos en general, que constituyeron un verdadero movimiento.

A comienzos de los años sesenta, el cine cubano contó las *Historias de la revolución* (Gutiérrez, 1960) e hizo cientos de documentales sobre Latinoamérica y las luchas emancipatorias de diferentes lugares del mundo con Santiago Álvarez como el documentalista más destacado.

En el Festival de Cine de Viña del Mar, 1967, se creó el Comité de Cineastas de América Latina, y en 1979 se inició el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. Posteriormente, se desarrolló en Cuba la que se conoce como década del populismo en el cine (García, 2012), en la que se respiraba cierto optimismo revolucionario con eficaces y prolíficos lucimientos en el drama, la comedia de situaciones o la comedia musical.

En ese ambiente optimista, en diciembre de 1986 se inauguró la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en San Antonio de los Baños, cerca de La Habana, a donde concurren estudiantes de todo el mundo, pero principalmente de América Latina, África y Asia. Promovida por el nobel de literatura Gabriel García Márquez, esta es una escuela auspiciada por el Estado cubano, en una actitud de generosidad cultural internacionalista —aunque formalmente no pertenece al sistema educativo estatal—, que ha declarado un antiescolasticismo en la enseñanza del cine, inspirado por su primer director, Fernando Birri. Esta apertura creativa ha permitido la concurrencia de cineastas de diferentes latitudes y la experimentación formal y temática, con la que los egresados han propiciado al pensamiento cinematográfico crítico dentro de diferentes contextos.



El boliviano Sanjinés cerró magistralmente este periodo con *La nación clandestina* (1989), reivindicación política de la identidad étnica Aymara, mediante la exploración de una versión autóctona de la tragedia, acaso sustitutiva de ella como categoría estética de ascendencia grecolatina, al construir ya no a un héroe noble sino a un vasallo que regresa a su pueblo no como vencedor sino humillado, y que muere no al descubrir una terrible y adversa verdad, sino danzando mientras se reencuentra con su identidad cultural.

3.3 Crisis del principal referente para la utopía

En los años 90, Cuba, el único país latinoamericano donde —a partir de 1959— se instauró una revolución autodeclarada socialista que fue faro de muchos utopistas en el resto del continente, atravesó por una dura crisis económica conocida como *Periodo especial*, debido a la caída del bloque de países socialistas del oriente europeo que subvencionaban a la isla.

Esta situación acentuó la tensión ya existente entre el proyecto histórico —y por tanto a largo plazo— que plantearon los líderes revolucionarios y el proyecto de vida de las personas, que tiene plazos más cortos y por tanto mayor ansiedad. La prometida felicidad basada en los valores y la cultura de lo denominado por los revolucionarios *El hombre nuevo*, entró en tensión con la urgente necesidad de satisfacer necesidades económicas básicas e inmediatas.

Las expectativas del pueblo cubano ante el desmoronamiento de los países socialistas del este europeo coincidieron con el lanzamiento de *Alicia en el pueblo de maravillas* (Díaz, 1990), obra en la que la polisemia del *nonsense* deja entrever ácidas posibilidades de interpretación crítica contra el régimen, al punto que el partido Comunista llegó a considerarla inadecuada para el momento histórico.

Sin desconocer que en Cuba se han generado algunos proyectos críticos de aquel modelo social desde sus inicios, también vale reconocer que los cineastas cubanos comprometidos con el sistema, en el marco de la producción cinematográfica institucionalizada, igualmente han asumido actitudes reflexivas y desde la primera década del siglo XX generaron un acervo de obras cinematográficas, que si bien desarrollan historias en medio de las inocultables dificultades para sobrevivir debido a la escasez, plantean conflictos existenciales, en los que los individuos se proponen la búsqueda de su felicidad sin soslayar la tensión entre el Estado y la libertad. Entre estas obras, se destacan *Fresa y Chocolate* (Gutiérrez, T. y Tabío, J. C., 1993), *Guantánamera* (también de Gutiérrez y Tabío, 1995), *Pon tu pensamiento en mí* (Sotto, 1996), *La vida es silbar* (Pérez, 1998), *Suite Habana* (Pérez, 2003) y *Barrio Cuba* (Solás, 2005).

Vale la pena detenerse un poco en *Barrio Cuba* que, aunque sin mencionarlo, merodea cinematográficamente a los alrededores del habanero barrio de Luyanó, un sector marginal desde antes de la revolución de 1959 y mediante una actitud expositiva que bien puede ser considerada estéticamente naturalista, recurre a la grúa para mover a la cámara contextualizando topográficamente a los actores, dentro de encuadres de una clara intención plástica que juega con la composición visual clásica, la iluminación y los rasgos pintorescos de los objetos. *Barrio Cuba* viene a ser como un gran reportaje al corazón de la Cuba que por fuera de sí misma unos aman y otros odian. El exilio, que ya había sido planteado como alternativa de sobrevivencia para un intelectual inconforme en *Fresa y Chocolate*, aparece mucho más nítidamente ahora para una mujer, enfermera de profesión, con angustias económicas y familiares. Alrededor de ella se plantean varias disyuntivas: el deber del revolucionario vs. la supervivencia individual; el afecto familiar vs. el compromiso con la revolución; el machismo vs. la tolerancia de género; la utopía vs. la ideología, el romanticismo vs. el pragmatismo. Para terminar, por medio de Santos, un personaje secundario, se sugiere el regreso del héroe que ha pasado muchas vicisitudes materiales y emocionales, pero al final sigue unido a la revolución. Sin duda hay allí un nuevo llamado al estoicismo.

3.4 Radicalización de la crítica a la utopía

La polémica sobre el conflicto humano y social relacionado con la libertad de expresión en Cuba se complejiza en lo cinematográfico, en la medida que junto a unas obras a las que no se les propicia un significativo tiempo de exhibición (por lo cual la oposición al régimen las considera censuradas), se presentan otras mejor toleradas pero que también practican ciertas reflexiones con implicaciones críticas. Uno y otro tipo de obras son tratadas por los críticos locales como abordajes de la condición humana o de los sentimientos y aunque algo o mucho de ello contengan, es inevitable que dejen traslucir una realidad que se debate entre ideales y afujías económicas. Entre el primer grupo, se puede mencionar a *Memorias del desarrollo* (Coyula, 2010) y *Santa y Andrés* (Lechuga, 2016); en el segundo grupo, *La película de Ana* (Díaz, 2012), que pese a haber sido realizadas en la segunda década de este siglo, todavía remiten a la situación crítica derivada del periodo especial.

En *Memorias del desarrollo*, cuyo título es evidente, parodia de la obra que Gutiérrez Alea hizo en el 68 (*Memorias del subdesarrollo*), resaltan la creación plástica de los encuadres y del montaje con los que se reconstruye la estructura narrativa que evoca la memoria de un personaje que esta vez no es un burgués amigo de la revolución, pero crítico de los prejuicios

que genera el resentimiento. Ahora es a la inversa, un intelectual que creyó en la revolución, pero que no solo se desencanta sino que reconoce el vacío espiritual al que ha sido llevado.

En *Santa y Andrés* (Lechuga, 2016) parece merodear nuevamente la parodia (o acaso la casualidad narrativa). Si en *Fresa y Chocolate* se narra la conflictiva construcción de la Amistad entre un joven militante y un homosexual que al final emigra, en *Santa y Andrés* la amistad conflictiva ocurre entre una mujer militante (además claramente subyugada por el machismo) y un homosexual que también es intelectual y al final emigra, igualmente de manera clandestina y azarosa, aunque más agreste.

Si *Fresa y Chocolate* es urbana, *Santa y Andrés* transcurre en la rusticidad de lo rural y el entorno físico aún varios años después del “periodo especial”, denota muchas precariedades para sobrevivir. Ahora bien, esta obra es mucho más explícita en su denuncia: la meticulosa estrategia de acallamiento por parte del sistema, el oportunismo de los dirigentes, la violencia física y aunque el personaje de Andrés —el escritor— no es muy logrado, sí constituye un grito de reclamo por la libertad individual a partir de la homosexualidad del personaje.

En *la película de Ana* se retoma a la comedia y la prostitución, sirve de cruenta metáfora para aludir no solo a la prostitución como tal, a las precariedades de la supervivencia y a la emigración, sino a la actuación y al cine mismo. Una actriz harta de cuanto hace y de las vicisitudes que debe atravesar, se hace pasar por prostituta para que un productor extranjero se interese en su historia. Al final las cosas no resultan como ella esperaba pero, de paso, el relato sirve para mostrar miserias de la vida cotidiana.

3.5 Neoliberalismo y otros caminos

Ante el nuevo orden mundial que implicó el derrumbe del muro de Berlín, durante los mismos años 90, se empezó a implementar en América Latina el conjunto de medidas que, menos que sugerencias, fueron órdenes contenidas en el documento denominado *Consenso de Washington*, elaborado con el liderazgo de George Bush padre. Estas fueron medidas que materializaron aquello que en economía y filosofía política se entiende como *neoliberalismo*, mediante el cual el Estado se desentiende paulatinamente de la inversión social para cedérsela al capital privado que, al mismo tiempo, recibe mayores flexibilidades para invertir y plantear las reglas del mercado de productos y servicios (incluido el mercado laboral).

En Brasil tres presidentes consecutivos: Fernando Collor de Mello, Itamar Franco y Fernando Henrique Cardoso, iniciaron procesos de reorientación financiera que incentivaron la actitud competitiva de los empresarios y de la industria, pero no lograron sacar al país de sus

elevados índices de violencia y pobreza. Collor de Melo redujo el presupuesto para la cultura y en ese contexto eliminó a la subvención estatal que había estimulado a la producción de cine (al punto de generar alarma ante un eventual golpe de gracia al cine brasileño) y posteriormente, el mismo modelo económico mediante la ley del cine y el audiovisual (surgida en el gobierno de Cardoso), asumió la fórmula consistente en concederle beneficios tributarios a las empresas privadas que invirtieran en proyectos cinematográficos. Con esta última política neoliberal, tuvo lugar la que se denominó la *Retomada* del cine brasileño, que propició un resurgimiento de la producción (Ikeda, 2015). Mas, al parecer el cine brasileño dejó de narrar prioritariamente en la dirección de la utopía que alentaba al Nuevo Cine Latinoamericano, quizás porque al menos el referente cubano generó muchas dudas, quizás porque se empezó a ser más cauto con las apuestas de futuro, en la medida en que se complejizó la capacidad de observar a la realidad... o tal vez porque el mercado reclamó historias estilizadas según el ánimo consumista de la sociedad.

En ese contexto, *El invasor* (Brant, 2002), es una obra que si bien no fue un éxito entre el público masivo, sí reúne elementos de compleja observación de la ética neoliberal de Brasil, mediante una narración compacta. A través de escauceos con el cine negro, se pone en escena a la codicia de un hombre, Iván, que induce a su amigo Giba a asesinar a un tercer socio. De esta manera, la pusilanimidad de este segundo socio se torna en cinismo que le genera comodidad, mientras no se sepa cómo ocurrieron realmente los hechos.

Mas, si la sociedad parece ir en caída libre en manos de este tipo de personajes adinerados y corruptos, entre quienes no pertenecen a esa clase social prevalecen el arribismo o el escepticismo. Mediante el arribismo se puede llegar a pertenecer a la élite —como lo hace Anisio en esta obra— aunque en el camino haya que cometer algunos crímenes. El escepticismo ayuda a sobrellevar al dolor y al sufrimiento, pero igualmente participa del círculo vicioso del poder. En esas circunstancias no parece haber solución. El Nihilismo parece haber sustituido a la utopía.

Quizá en la mitad, entre la persistencia de los revolucionarios cubanos y el triunfalismo de los liberales brasileños, durante los mismos años 90 partidarios de unos y otros se enfrentaban en Colombia. El grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el que en aquellos años fue el grupo guerrillero Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), declarados simpatizantes de la revolución cubana —pese a la crisis que esta atravesaba—, desafiaban al Estado colombiano que, a su vez, implementaba a la denominada

“Apertura económica” neoliberal y lidiaba con la violencia de los narcotraficantes, cuya economía tenía ostensible proyección internacional.

Así, Colombia, un país con notable inequidad social, igual que había comenzado al siglo XX desembocó en el siglo XXI, con una agudización de un conflicto armado que tiene hondas raíces históricas. En un lado, estaban las guerrillas con disputada financiación mediante el narcotráfico directo o intermediado; en el otro lado, los llamados *paramilitares*, financiados también por el narcotráfico directo o con los aportes de algunos narcotraficantes y muchas veces en connivencia con personas adineradas o con maniobrabilidad dentro del poder militar y la institucionalidad.

Como consecuencia de todo ello, aumentó exponencialmente un patético sector social invisibilizado pocos años antes: el de los *desplazados* por la guerra. Esta etapa del conflicto social y armado se convirtió en un tema recurrente entre los cineastas, pero si en los años 70 y 80 hubo algunas simpatías por la utopía, en los 90 se acudió a puntos de vista que tomaron alguna distancia frente a ella, sin dejar de denunciar a las barbaridades de los paramilitares, pero en todo caso centrándose en la dignidad de las víctimas de la guerra. En ese contexto temático surgió *La primera noche* (Restrepo, 2003), obra lograda mediante la fórmula de la coproducción y que es la que quizás mejor describe la tragedia de los desplazados por la guerra en Colombia. Dos campesinos que deben huir de la guerra en el campo llegan a Bogotá, ciudad inhóspita, donde deben asesinar para sobrevivir y descubrir que solo se tienen el uno al otro, ambos en su soledad y su miseria.

Así, luego del derribamiento del muro de Berlín y del consenso de Washington, en los 90, el cine latinoamericano, por diferentes razones no solo estéticas sino fundamentalmente político-económicas (con sus respectivas implicaciones ideológicas), tomó deferentes rutas: una fue la que continuó dándole preponderancia al entretenimiento mediante estructuras narrativas convencionales, tal como lo hacía antes de los sesenta, pero esta vez trascendiendo a los mercados locales y en busca de mercados internacionales; una segunda vía fue la de la recuperación de historias intimistas con un cierto atrevimiento formal; otra ruta es la que puede denominarse de la recriminación social.

El cine de entretenimiento parte de la premisa de que lo suyo es un negocio y que por tanto debe garantizarse la mayor taquilla posible. Esta idea ha impulsado a algunos empresarios en países de Centroamérica y el Caribe sin mucha tradición cinematográfica, pero también a algunos cineastas de países con mayor tradición como Argentina e incluso Chile y Colombia, que se han interesado por el cine de género, especialmente dentro del cine negro, el melodrama,

la comedia populista, a veces el policiaco y algunas veces el de terror. Algunas de estas obras cinematográficas han alcanzado relativo éxito comercial en sus mercados nacionales; sin embargo, tampoco han logrado trascender con plenitud en el ámbito internacional. Ideológicamente, este cine no renuncia del todo a algunas dosis de sorna frente al sistema social en general, pero su interés principal es la conquista de nuevos mercados.

El cine intimista tiene expresiones importantes en directoras como la mexicana Novaro (*Danzón*, 1991), y posteriormente, con un más claro atrevimiento formal la argentina Martel (*La mujer sin cabeza*, 2008). Este es un cine que, de todas maneras, mantiene ciertos grados de reivindicacionismo, en relación con la identidad personal y por lo tanto, la personalidad de autor se hace sentir con fuerza, aceptando más o menos explícitamente sacrificar su llegada a públicos masivos. Urrutia (2013) habla de *cine centrífugo* para el caso chileno. Muy cerca al intimismo, el *Minimalismo* del que habla Rufinelli (2011) resulta bastante expedito para configurar historias sencillas, pero impactantes con puestas en escena inquietantes audiovisualmente. Descuellan allí directores como Rejtman, Alonso, Trapero y otros más del Nuevo *Nuevo cine* argentino, pero también Pereda y Reygadas en México. Claro que no todo intimismo es minimalista, como ocurre en *La nana* (Silva, 2009), que se refiere al autodescubrimiento de Raquel, una empleada doméstica que empieza en el relato como una mujer amargada y tímida, pero que se transforma en una mujer alegre y de autoestima reivindicada. Otra obra es la brasileña *A casa da Alice* (Texeira, 2009), de tono menos optimista, en la que una mujer descubre las traiciones de que ha sido víctima a lo largo de su vida matrimonial. Algo parecido ocurre en *Um ceu de estrelas* (Amaral, 1996) y otras como *Whisky* (Rabello, Stoll, 2004), en el cine uruguayo. Caso especial es el de los mexicanos conocidos como *los tres amigos*: Del Toro, Cuarón y Gonzáles Iñárritu, quienes han conjugado elementos de intimismo (aunque no de minimalismo) con efectividad comercial.

Tompkins (2013) también ha hecho algunas interesantes aproximaciones a los aspectos formales en el marco del que denomina *cine experimental latinoamericano*, pero después de los 90, ideológicamente aflora un énfasis en la recriminación, que da cuenta de contextos dramáticos marcados por la pobreza o la opresión, aunque la denuncia es menos explícita y mucho menos lo es la protesta; ya no se ilusiona con una utopía y a veces se trasluce escepticismo y desesperanza.

Bentes (2006) señala un cierto retorno del *cinema novo* y también hay ahora denuncias contra el racismo como en *Branco sai preto fica*, de Queirós (2015), ligado a luchas étnicas locales. Según García (2011), en el nuevo milenio se destaca un cine sobre el exilio y la

migración, por medio de un auge del cine documental de largometraje y algunos cinéfilos mencionan a un cine de denuncia contra la violencia estatal, principalmente contra las dictaduras de los años setenta y ochenta.

3.6 Para concluir: La recriminación y el nuevo tercer cine

La recriminación atrae en cierta medida al cine de entretenimiento y al intimista. En esta tónica aparecen *Central do Brasil*, de Sales (1998) o *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998), esta última colombiana. A veces se trasluce cierta denuncia mediante personajes victimizados por el sistema; otros personajes resultan reivindicados desde sus identidades particulares y algunos más se adecuan pragmáticamente al *status quo* o ejercen un pragmatismo cínico (Xavier, 2006).

Celina, la mujer ultrajada por los militares en la obra peruana *Magallanes* (Del Solar, 2015) alude a los años en que el Estado peruano combatió al radical grupo “Sendero Luminoso” —a finales del siglo XX— y en la que el final proyecta escepticismo frente a cualquier transformación del *status quo*. Algunos personajes, sin ser contextualizados dentro del conflicto entre clases sociales, resultan reivindicados desde su propia identidad, como Leonardo, un adolescente quien en la obra brasileña *Hoy quiero volver solo* (Ribeiro, 2014) descubre su identidad homosexual mientras busca consolidar su carácter en una sociedad machista. Personajes inicialmente victimizados, que se adecuan posteriormente al sistema con un pragmatismo de supervivencia o de cierta moralidad cínica, son Ulises Morales en la obra chilena *Taxi para tres* (Lubert, 2001) o Ricardo Morales en la obra argentina *El secreto de sus ojos* (Campagnela, 2010), que se inspira en un asesinato ocurrido durante la dictadura de los años 90 —el apellido *Morales* en ambos casos parece más que una casualidad—. Otros personajes llegan al cinismo por vía del resentimiento, como Ángel en la obra ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999). Sin embargo, la mayor recriminación social desesperanzada, cínica, incluso con visos de nihilismo, está en la obra mexicana *La ley de Herodes* (Estrada, 1999), en la que la historia del presidente municipal de un pueblo se repite y se proyecta cíclicamente a lo largo de una estruendosa historia en tono de farsa.

Aunque aún es posible interpretar denuncias o testimonios en el cine latinoamericano, se observa un distanciamiento crítico frente a la lucha en favor de la utopía socialista. Lo anterior es patente, en el caso del cine colombiano —país donde aún en los 90 se mantuvo la lucha armada entre socialismo y neoliberalismo—, no solo en “La primera noche” —obra mencionada arriba— sino en algunas otras que, a partir de los años 90, no dejan de señalar a

los impactos del conflicto social armado sobre los individuos como *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2008) en tono de tragedia o *Los actores del conflicto* (Duque, 2008), en tono de comedia, que aunque fueron realizadas entrado ya el siglo XX, bien pueden ser consideradas como referidas al periodo de la década de los 90, cuya virulencia llegó hasta el 2011, año en que comienzan las conversaciones entre el Gobierno y las FARC. Posteriormente, algunas obras como *Alias María* (Rugeles, 2015) llegan incluso a invertir la dirección de la denuncia para dirigirla hacia este grupo insurgente.

Entre las obras con personajes resentidos y cínicamente pragmáticos, dentro del cine colombiano, está *El Rey* (Dorado, 2004), evocadora de acontecimientos de los años sesenta y setenta que confluyeron en las décadas del 90 y 2000. Incluso hay una obra: *El colombian dream* (Aljure, 2006), en la que mediante un cierto virtuosismo narrativo y la comicidad basada en la codicia y la falta de escrúpulos de los individuos, hay una crítica social cercana al nihilismo. Más radical, sin embargo, en esta dirección es *Como el gato y el ratón* (Triana, 2002), en la que los personajes de un barrio pobre convierten al logro de la electrificación en el detonante de una destructiva agresión mutua.

Simultáneamente, la versatilidad de la tecnología, primero por medio del video análogo y luego por medio del video digital, ha permitido que muchos *animadores* acometan historias y que los videastas se aproximen a pequeñas comunidades étnicas, culturales o barriales. Incluso a veces los videastas surgen de las comunidades mismas para narrar sus propias historias. Gumucio (2014) reportó 55 experiencias en 14 países de América Latina entre los que destaca a Vincent Carelli haciendo cine con indígenas en Brasil. Actualmente hay importantes festivales de cine indígena en Chile, Argentina, Brasil y otros países, además de numerosos festivales de cine y video comunitario como *Ojo al sancocho*, en Colombia.

Las fronteras tecnológicas entre el cine y el video parecen romperse en favor de la militancia étnica, cultural, ecológica, genérica y política, de un nuevo tercer cine. Igualmente, se modifican los hábitos sociales de consumo audiovisual. Este nuevo tercer cine ya no necesariamente organiza a sus personajes, motivaciones, finalidades y circunstancias con la utopía preestablecida que fungió como principal recurso simbólico del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, y en cambio reclama perspectivas desde las cuales las vicisitudes y la historia puedan ser observadas a través de la lente de la individualidad. Aquello que sí subsiste es el compromiso con la lucha contra lo que le ultraja y en la búsqueda de alternativas por difusas que por ahora estas parezcan. Seguramente la pandemia del COVID 19 implicará cambios en los modelos de producción, en las tecnologías y en los relatos.

Referencias

- Amaral, T. (Directora) (1996) Bernardet, J.C. Moreira (Guionistas). Um ceu de estrelas [cinta cinematográfica] Brasil
- Aljure, F. (Director/guionista) (2006) *El colombian dream* [cinta cinematográfica]. Colombia Cinemsa.Com E.U, EFE-X S.A., Productora Sónica, Estudios Churubusco Azteca, New Art Digital.
- Bentes, I. (2006) Sertao and favela: The eternal return to the sertao and the favela in contemporary Brazilian film en *The New Brazilian cinema* by Lucía Nagib. New York: Bloomsbury
- Birri, F. (Director) (1960) *Tire dié* [cinta cinematográfica] Edgardo Pallero. Argentina.
- Brant, B. (Director), Aquino, Marcial (coguionista) (2002). *El invasor* [cinta cinematográfica] Brasil. Drama Filmes.
- Buñuel, L. (Director/Guionista). Dancigers, Kogan & Menasce. (Producción) (1950) *Los olvidados* [cinta cinematográfica] México. Ultramar Films
- Burch, N. (2000). *El tragaluz del infinito, contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, España: Cátedra.
- Campanella J. J. (Director/Guionista). Campanella J.J. Besuievski, M. y Urbieta, C. (Producción) (2010). *El secreto de sus ojos* [cinta cinematográfica]. Argentina. Haddock Films, Tornasol Films, 100 Bares, Telefe, Televisión Española (TVE), Canal+ 1.
- Cordero, S. (Director/guionista). Dávalos, I. (Producción) (1999) *Ratas, ratones y rateros* [cinta cinematográfica]. Ecuador
- Coyula, M. (Director/guionista) (2010). *Memorias del desarrollo* [cinta cinematográfica]. Cuba David Leitner.
- De Fuentes, F. (Director/Guionista) (1936) *Vámonos con Pancho Villa* [cinta cinematográfica] México: Alberto Pani.
- Del Solar, S. (Director/Guionista) (2015) *Magallanes* [cinta cinematográfica] Coproducción Perú-Argentina-Colombia: Péndulo Films / Tondero Films / Cepa Audiovisual / Proyectil / Cinerama Ltda.
- Del Valle, I. (2018). *Glauber Rocha y cine liberación: Tensiones y transferencias en el cine revolucionario* en *Golpe de Vista*, (pp105-124). Sao Paulo. Editorial Alameda.

- Díaz, D. (Director/coguionista) (Díaz, J. coguionista) (1990). *Alicia en el pueblo de maravillas* [cinta cinematográfica] Cuba: ICAIC
- Díaz, D. (Director/coguionista) (Del Llano, E. coguionista) (2012). *La película de Ana* [cinta cinematográfica] Cuba: ICAIC.
- Dorado, A. (Director/Guionista) (2004). *El Rey* [cinta cinematográfica]. Colombia: Fundación Imagen Latina, Eurocine, CTP.
- Duque, L. (Director/Guionista). (2008). *Los actores del conflicto* [cinta cinematográfica] EGM Producciones (Colombia) y Ma Non Troppo (Venezuela). Anaís Domínguez, Cinetel Colombia, Sonido Comercial y Telecolombia.
- Estrada, L. (Director) (1999). *La ley de Herodes* [Cinta cinematográfica] México: Luis Estrada.
- García, J. A. (31 de agosto de 2012). Alicia en el pueblo de maravillas (1990), de Daniel Díaz Torres. *Cine cubano, la pupila insomne*. Recuperado de <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2013/08/31/alicia-en-el-pueblo-de-maravillas-1990-de-daniel-diaz-torres/>
- García, J. (1969). Por un cine imperfecto. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano: volumen III*, (pp. 63-77). México: Biblioteca de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- García, S. (2011). Progresivos deslizamientos de la identidad: Migración y exilio en la coproducción latinoamericana. En Vargas, J. C. (coord.) (pp.165-189) *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio Argentina, Brasil, España y México*. México: Universidad de Guadalajara.
- Gaviria, V. (Director/guionista) Henao, C. & Ospina, D., coguionistas) (1998). *La vendedora de rosas* [cinta cinematográfica] Colombia: Dos de dos (Producciones Erwin Goggel).
- Getino, O. y Solanas, F. (codirectores) (1968). *La hora de los hornos* [cinta cinematográfica] Argentina: Grupo de cine liberación.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: 1*, pp.29-62.
- Gumucio, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. [Con la autorización de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano]. Bogotá, Colombia: Fundación FES.
- Gutiérrez, T. (Director/Guionista), Arenal, H., Gutiérrez Alea, T., Hernández, J. (coguionistas) (1960) *Historias de la revolución* [cinta cinematográfica] Cuba: ICAIC.



- Gutiérrez Alea, T. (Director/Guionista). Del Cueto, A. y Suárez, R. F. (coguionistas) (1966). *La muerte de un burócrata* [cinta cinematográfica] Cuba: ICAIC.
- Gutiérrez, T. y Tabío, J. C. (codirectores), Paz, S. (Guionista). (1993). *Fresa y chocolate* [cinta cinematográfica] Cuba: ICAIC.
- Guzmán, P. (Director) (1975-1977-1979). *La batalla de Chile* [cinta cinematográfica] Chile, Francia, Venezuela.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada. Aspectos económicos e políticos*. Sao Paulo, Brasil: Summus Editorial.
- Lechuga, C. (Director/coguionista). (2016) *Santa y Andrés* [cinta cinematográfica]. Colombia, Cuba, Francia: Calviño, C. & Lechuga, C.
- Lozano, J. P. (2018). *Narración cinematográfica*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Lubbert, O. (Director/guionista) (2001). *Taxi para tres* [cinta cinematográfica] Chile: Orlando Lubbert
- Martel, L (Directora/guionista) (2008). *La mujer sin cabeza* [cinta cinematográfica]. Argentina, Francia, Italia.
- Novaro, M. (Directora/co-guionista) Novaro, B. (coguionista) (1991). *Danzón* [cinta cinematográfica] México. Sánchez, J.
- Pérez, F. (Director) Del Llano, E. Jiménez, H. (coguionistas) (1998) *La vida es silbar* [cinta cinematográfica] Cuba
- Pick, Z. M. (1993). *The new latinoamerican cinema*. University of Texaspress, Austin. USA.
- Queirós, A. (2015). (Director) *Branco sai preto fica* [cinta cinematográfica] Brasil: CECINE Cinco da Norte Serviços Audiovisuais.
- Rabello, J.P. Stoll, P (Directores/coguionists). Delgado, G.(co-guionista) (2004) *Whisky* [cinta cinematográfica] Uruguay, Argentina, Alemania y España. Control Z Films, Rizoma Films, Wanda Visión, Pandora Filmproduktion **Prod. Asociado:** Fabio Berruti
- Restrepo, L. A. (Director/guionista). (2003). *La primera noche* [cinta cinematográfica] Colombia: Señal Creativa Ltda.
- Restrepo, L. A. (Director coguionista), Quiroga, A. (coguionista) (2008) *La pasión de Gabriel* [cinta cinematográfica]. Colombia: Amaya, A., Universidad Nacional de Colombia.
- Ribeiro, D (Director/guionista) (2014). *Hoy quiero volver solo* [cinta cinematográfica] Brasil. Ribeiro y Almeida

- Rocha, G (1965/2004). Dossier Glauber Rocha. *Revista Ramona*. No 41; 52-55. Recuperado de http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf
- Ruffinelli, J (2011). Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina. Notas sobre cómo el cine épico devino en cine minimalista. En Vargas, J. C. (coord.) (pp. 121-132). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio Argentina, Brasil, España y México*. México: Universidad de Guadalajara.
- Rugeles, J. L. (Director). Vivanco, D. (Guionista) (2015). *Alias María* [cinta cinematográfica] Colombia, Argentina, Francia. Durán, F.
- Sales, W. (Director) (1998) *Central do Brasil* [Cinta cinematográfica]. Brasil: Videofilmes MACT Productions.
- Sanjinés, J. (director/coguionista), Iglesias, J. (coguionista) (1989). *La nación clandestina* [cinta cinematográfica] Bolivia: Palacios, B., Grupo Ukamau, Televisión Española, S. A., Channel Four.
- Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI Editores.
- Silva, S (Director) Peirano, P. (coguionista) (2009). *La Nana* [cinta cinematográfica] Chile, México. González, G.
- Solás, H. (Director/coguionista), Solás, E. & Benvenuto, S. (2005). *Barrio Cuba* [cinta cinematográfica] Cuba: ICAIC.
- Sotto, A (director/coguionista), Iglesias, J. (coguionista) (1996). *Pon tu pensamiento en mi* [cinta cinematográfica] Cuba: Coproducción Cuba-México; ICAIC.
- Texeira, Ch. (Director) Anzuátegui, S. Gomes, M. Pessoa, J. (2009). *A casa da Alice* [cinta cinematográfica] Carvalhosa, Z. Lebrank, P.
- Tompkins, C. (2013). *Experimental latinoamerican cinema: History and aesthetics*. Austin: University of Texas Press.
- Triana, R. (Director/Guionista) (2002). *Como el gato y el ratón* [cinta cinematográfica] Colombia: CMO producciones.
- Urrutia, C. (2013). *Un cine centrífugo: Ficciones chilenas 2005-2010*. Chile. Santiago: Cuarto Propio
- Xavier, I. (2006, julio-diciembre) Da Violência Justiceira à Violência Ressentida. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 51, 55-68. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4783/478348689003.pdf>