

Arte vanguardista en América Latina y nuevo cine latinoamericano

SILVANA FLORES*

Resumen: Mediante un estudio intertextual de algunos filmes brasileños, argentinos y cubanos de la segunda mitad del siglo XX, en este artículo se demuestra la influencia de las artes plásticas de principios de esa centuria en las producciones cinematográficas adscritas al nuevo cine latinoamericano (NCL), las cuales procuraron establecer una estética acorde a las realidades sociopolíticas nacionales, haciendo del séptimo arte un vehículo de denuncia social. Se concluye que la denominación NCL unificó este grupo de cinematografías en un frente continental, solidificado por medio de diversos encuentros y festivales regionales e internacionales, donde los realizadores pudieron debatir estrategias para el desarrollo de sus proyectos comunes.

Palabras clave: historia del cine; artes visuales; arte latinoamericano; cultura latinoamericana; Argentina; Brasil; Cuba.

*Universidad de Buenos Aires, Argentina

Correo-e: silvana_1977@yahoo.com.ar

Recibido: 15 de noviembre de 2013

Aceptado: 10 de enero de 2014

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

Durante la segunda mitad del siglo XX, la situación sociocultural ejerció una transformación en la experimentación estética. Las consecuencias ideológicas de la Guerra Fría dividieron al mapa mundial en dos bloques, conformados por el comunismo y el capitalismo. En medio de ese proceso, América Latina se vería circundada por una serie de acontecimientos históricos que delinearon un nuevo panorama en la cinematografía: la unificación de las naciones comúnmente llamadas subdesarrolladas en un frente tercermundista, la Revolución Cubana de 1959, el Mayo francés de 1968, la Guerra de Vietnam y los diferentes procesos de liberación llevados a cabo en África y Asia. Estos hechos influyeron en el pensamiento de los realizadores que emergieron en los años sesenta, integrados por una preocupación social que los obligó a considerar nuevas formas de abordar el lenguaje y la industria cinematográfica.

En este artículo analizo la proyección de las artes de las primeras décadas del siglo pasado en las producciones cinematográficas surgidas en países como Argentina, Brasil y Cuba durante los años sesenta y setenta, en el marco del 'nuevo cine latinoamericano' (NCL), nombre con el que se ha reunido a las obras cinematográficas realizadas en América Latina en esos años, cuyo objetivo común era el de desligarse de patrones foráneos de producción. Los cineastas impulsores del NCL procuraron establecer una estética acorde con las realidades sociopolíticas nacionales, es decir, anclada en un testimonio de denuncia social o de militancia política. La denominación NCL unificó este grupo de cinematografías en un frente continental, solidificado por medio de diversos encuentros y festivales regionales e internacionales, donde los realizadores pudieron debatir estrategias para el desarrollo de sus proyectos comunes.

La elección de Argentina, Brasil y Cuba para el estudio de este movimiento cinematográfico se debe a su posición céntrica dentro de la región, en lo que respecta al desarrollo de un pensamiento teórico y estético sobre la nueva dimensión que estaba asumiendo este arte. Ello se manifestó especialmente en la publicación de innumerables ensayos y manifiestos por parte de los realizadores de estas naciones,¹ que pueden vincularse a las reflexiones de los artistas latinoamericanos que los precedieron en otras disciplinas, como la literatura y la pintura. Los cineastas en cuestión desplegaron ideas renovadas para la cinematografía —aunque éstas ya se hallaban en el pensamiento de los pintores y escritores que los antecedieron—, como el rechazo de

1 Entre los ensayos que más han trascendido en el cuerpo teórico del NCL se encuentran los siguientes textos programáticos: "Por un cine nacional, realista, crítico y popular" (1962), de Fernando Birri; "Estética del hambre" (1965), de Glauber Rocha; "Arte y compromiso" (1968), de Santiago Álvarez; "Por un cine imperfecto" (1969), de Julio García Espinosa; "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (1969), del Grupo Cine Liberación, y "Estética del sueño" (1971), de Glauber Rocha.



Desocupados (1934). Óleo sobre arpillera: Antonio Berni.

temáticas universalistas en favor del tratamiento de aspectos concernientes a la identidad nacional.

Entre los antecedentes ideológicos y estéticos del NCL, tomaré en consideración la vanguardia cubana,² el modernismo brasileño³ y el arte de izquierda producido en Argentina, entre otros, por los integrantes del grupo Boedo, quienes procuraban testificar en sus obras los reclamos sociales,⁴ posición que constituyó el germen de lo que sería un desarrollo paulatino y progresivo de un arte afincado en lo histórico-político, y promotor de una perspectiva regionalista⁵ que se radicalizaría y consolidaría en el área de la cinematografía durante los años sesenta y setenta. Se analizará de qué manera los filmes realizados en el marco del mencionado movimiento hicieron renacer e intensificaron la instalación de los siguientes principios estéticos e ideológicos: el rechazo al proyecto modernizador que vinculó las artes a modelos estéticos foráneos, la valoración de personajes asociados a los márgenes (con el consecuente debate sobre el populismo y la verdadera cultura popular) y, por último, la tendencia de fusionar el arte con la realidad social.

Es posible observar que mientras el arte latinoamericano de principios del siglo XX bebía de las fuentes provenientes de las vanguardias históricas europeas, como el expresionismo, el surrealismo o el cubismo, el cine de ese periodo se mantuvo completamente ajeno a esas tendencias y presentaba, en cambio, obras ancladas en las estructuras

narrativas hollywoodenses. Aunque se podría aducir que la cinematografía era un arte joven con respecto a la pintura y la literatura, este fenómeno de aislamiento no es comparable con lo que estaba ocurriendo en Europa, donde los cineastas adoptaron de inmediato las innovaciones vanguardistas. Por lo anterior, considero que no fue sino hasta los años sesenta, con el surgimiento del NCL, que los realizadores se desprendieron de las estructuras estéticas tradicionales para atreverse a efectuar transformaciones en el lenguaje cinematográfico y, por lo tanto, constituirse en herederos tardíos del vanguardismo latinoamericano.

Los presupuestos estéticos e ideológicos desarrollados desde la década de los veinte en la pintura y la literatura —tales como el desplazamiento de personajes usualmente periféricos hacia el centro del relato, la demarcación social de los espacios representados, la exaltación de los valores nacionales sobre el internacionalismo y la adquisición del arte de una funcionalidad política— fueron reelaborados con base en el nuevo contexto histórico de los años sesenta y setenta, y proyectados en los filmes del NCL, así como en el pensamiento teórico de sus realizadores; se instauró, de este modo, una

- 2 Es decir, las manifestaciones pictóricas desplegadas entre 1927 y 1950 en Cuba, alentadas, en un principio, por la histórica *Revista de Avance*, que demostraron una profusa interconexión entre las artes de ese país. Los representantes más destacados de este movimiento fueron Jorge Arche, Mario Carreño, René Portocarrero, Carlos Enríquez y Amelia Peláez.
- 3 Este movimiento se desarrolló tanto desde el ámbito de la plástica como en el de la literatura; transcurrió en dos etapas datadas entre 1922 y 1930, y entre 1930 y 1945, respectivamente. Entre sus figuras principales se destacaron los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Jorge de Lima, y los pintores Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall y Tarsila do Amaral.
- 4 Los artistas de Boedo mantuvieron una disputa legendaria con otra agrupación denominada Florida, que ponía mayor énfasis en las innovaciones de estilo.
- 5 Pintores como Antonio Berni (1905-1981) y Cândido Portinari (1903-1962) o escritores como Nicolás Guillén (1902-1989) y Alejo Carpentier (1904-1980) también jugaron un rol en esta progresión del arte latinoamericano con una perspectiva social.

regeneración de las propuestas iniciales presentes en las otras disciplinas artísticas. Se observa, entonces, que la cinematografía comenzó a asumir en este periodo un liderazgo en lo que respecta a una mutación estilística e ideológica, equiparable a los cambios producidos por las vanguardias, tanto en las instancias productoras como en las receptoras.

ENTRE LA VANGUARDIA ESTÉTICA Y LA POLÍTICA

Al igual que la literatura y la plástica latinoamericanas de principios del siglo XX, el cine realizado en los sesenta y setenta (basado en presupuestos ideológicos de intervención sobre la realidad social y la experimentación estética) constituyó una instancia de ruptura que permitió establecer nuevos rumbos en la concepción del arte y su funcionalidad. En este sentido, ambos periodos se vieron influidos por la problemática de la conformación de una vanguardia política, por un lado, y una vanguardia artística, por el otro; circunstancia que se intensificó en los años sesenta dentro del campo intelectual argentino, tal como lo expresaran Longoni y Mestman (2000), aunque bien podríamos extenderla a los fenómenos estéticos de toda la región.

Desde el punto de vista político, los artistas latinoamericanos se guiaron por una perspectiva nacionalista fundada en la aparición de temáticas y personajes prototípicos de sus propios países. Por ejemplo, el modernismo brasileño enalteció, con pinturas como *Mulatas* (1927), de Emiliano Di Cavalcanti, y *O abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, las culturas negra e indígena, respectivamente, como prototipos de la nación y representantes de la verdadera 'brasilidad'. Antonio Berni hizo algo similar con los sectores obreros, en cuadros como *Manifestación* y *Desocupados*, ambos de 1934. El NCL retomó esta tendencia en filmes que tematizaron luchas sociales o revolucionarias —*Ya es tiempo de violencia* (1969), de Enrique Juárez, y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969), del grupo Realizadores de Mayo, son claros ejemplos—, o que representaron ámbitos marginales —como ocurrió en

Cinco vezes favela (1962), de Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues y Carlos Farias—. Sin embargo, esa perspectiva localista encontró una unificación regional, que respondía a la presencia de aspectos sociales e individuos semejantes en los diferentes ámbitos de América Latina, debido a que el NCL, en esencia, se constituyó como un movimiento "al mismo tiempo nacional y continental" (Martin, 1997: 13).

Por otra parte, en toda la región existió también un impulso por experimentar con nuevas propuestas estéticas, que consistieron en rupturas relacionadas con la influencia de los movimientos vanguardistas europeos —en el caso de la plástica y la literatura latinoamericanas—, hasta la implementación de recursos innovadores como la contrainformación,⁶ la disolución de la linealidad narrativa y discursiva, la cesión de la instancia de enunciación a personajes del mundo real, la combinación de los registros de la ficción y el documental, y el empleo de elementos alegóricos y metafóricos con el fin de diseminar un mensaje político en contextos de represión ideológica o censura.

El modernismo brasileño fue una amalgama de ambas tendencias, unificó "la cultura indígena con el modernismo estético" (Shohat y Stam, 2002: 302). En otras palabras, logró ensamblar una perspectiva nacionalista y potencialmente revolucionaria con la adquisición y adaptación de los recursos estilísticos de las vanguardias europeas, como el futurismo y el expresionismo, de los cuales los artistas modernistas se habían nutrido en su paso por el viejo continente.⁷ Hallaremos, entre

6 Me refiero a un recurso retórico utilizado especialmente por el cine militante, que consistió en la filmación de material de archivo audiovisual adquirido de fuentes oficiales, el cual era emplazado, a través del montaje o del uso de la voz *over*, en un nuevo contexto ideológico, con el fin de enunciar un mensaje realmente contrahegemónico, que desmascara una información falsa difundida por los medios de comunicación.

7 Ése había sido el caso de Oswald de Andrade, Lasar Segall y Anita Malfatti, aunque la formación europea fue un fenómeno recurrente en varios artistas de América Latina.

1968 y 1972 aproximadamente, con la aparición del movimiento tropicalista en el arte brasileño⁸ —que influyó de manera notable en el *cinema novo*⁹ durante ese periodo con filmes como *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade—, una reactivación de ciertos patrones del modernismo de los años veinte. El cine tropicalista se caracteriza siempre por la exaltación de los mitos nacionales y las etnias originales, la combinación de lo arcaico con lo nuevo (por ejemplo, la mezcla de elementos de la tradición nacional con las innovaciones de la industria cultural), la presencia de la cultura popular y la mixtura de lo internacional con lo regional, todo lo cual ya había estado presente en el arte modernista.

Este resurgimiento del modernismo en el cine se afianzó con la reintroducción de la metáfora canibalista como una estrategia estética e ideológica contra el dominio cultural. Un caso paradigmático está presente en el mencionado filme de Joaquim Pedro de Andrade: una transposición cinematográfica de la novela *Macunaíma* publicada en 1928 por el escritor Mário de Andrade. El canibalismo, o antropofagia,¹⁰ se instaló en estas obras como una revisión crítica de

la cultura nacional, con el fin de proponer el rechazo a la copia de los modelos hegemónicos procedentes de Europa y Estados Unidos. La antropofagia promovía una deglución simbólica de los programas ideológicos y estéticos de las culturas dominantes, por medio de la cual el arte nacional accedería a devorar las técnicas y temáticas foráneas para luego revertirlas en pos de la propia reivindicación: se “generaría así una nueva forma estilística, que buscaría asimilar la influencia del modelo exterior para transgredirla ideológicamente, exaltando la preponderancia de lo nacional en el arte, específicamente aquello que remite a las culturas originarias” (Flores, 2013: 47).

Por otro lado, es posible reconocer en los directores del NCL una común afinidad a la tradición estética de sus respectivos países. Así ocurrió con el cine brasileño: Glauber Rocha estuvo imbuido desde un principio de la literatura regional del nordeste con autores como José Lins do Rego o João Guimarães Rosa, que aparecen de continuo, directa o indirectamente, en



Retirantes (1944). Óleo sobre tela: Cândido Portinari.

8 El movimiento tropicalista se desarrolló en Brasil entre 1967 y 1969, sobre todo en el ámbito de la música, consolidado con la grabación del disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), en el que participaron Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão y el grupo Os Mutantes. Sin embargo, su alcance se extendió a la cultura brasileña en general y afectó tanto al teatro como a la cinematografía.

9 Movimiento cinematográfico surgido en Brasil entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, que formó parte del fenómeno del nuevo cine latinoamericano. Los realizadores que más se destacaron en esta renovación de la cinematografía brasileña fueron Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Arnaldo Jabôr, Walter Lima Jr., Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues y Paulo Cesar Saraceni, quienes gracias a estilos narrativos y estéticos disímiles, se encargaron de implantar en sus filmes un contenido de compromiso sociopolítico acerca de la realidad brasileña. El alcance del *cinema novo* llegó aproximadamente hasta la mitad de la década de 1970, pasando por varias transformaciones, tanto estéticas como ideológicas. Para mayores referencias respecto a la periodización del movimiento, remitirse a Amar Rodríguez (1994) y Xavier (2001).

10 La metáfora sobre la antropofagia cultural fue expresada por Oswald de Andrade en su célebre “Manifiesto antropofágico” (1928), publicado en la *Revista de Antropofagia*, uno de los principales espacios de reflexión estética e ideológica de los modernistas.

sus filmes. Su coterráneo Joaquim Pedro de Andrade, en respuesta a su propia formación cultural,¹¹ realizó una serie de películas vinculadas a las figuras de los escritores Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Mário de Andrade y Oswald de Andrade.¹² Los cubanos, por su parte, retomaron el afán de Nicolás Guillén por descubrir los orígenes de la ‘cubanidad’ mediante películas como *La primera carga al machete* (1969), dirigida por Manuel Octavio Gómez; *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez, y *La última cena* (1976), de Tomás Gutiérrez Alea, las cuales problematizan, desde diferentes perspectivas, la pertenencia de esa isla como colonia de los imperios en turno, o acerca de las propias raíces étnicas de la nación.

PROGRESO Y MISERIA: LA RESIGNIFICACIÓN SOCIAL DE LOS ESPACIOS

Una de las principales herencias del arte latinoamericano de principios del siglo XX que adquirió el cine ha sido el debate acerca de las propuestas de modernización y progreso de las políticas de los Estados nacionales, tendentes a promover la industrialización, el desarrollismo económico y la transformación de la fisonomía de las ciudades y sus habitantes. La noción de progreso, en especial a partir de la Ilustración, produjo confianza en la posibilidad de que el hombre alcanzaría a perfeccionarse, basada fundamentalmente en la influencia de las instituciones regladas de la sociedad. El progreso estaría ligado, entonces, a una idea de desarrollo que permitiría la mudanza de una condición desfavorable a otra mejor. Esto implicaba, según Maristella Svampa (1994), una legitimación de los procesos de colonización que facilitarían este ideal de evolución mediante la introducción en América Latina de los modos de vida e innovaciones económicas, políticas y culturales de otras latitudes.

La plástica y la literatura de América Latina retomaron esta problemática con la instalación de confrontaciones espaciales vinculadas a la definición de espacios demarcados, tales como lo rural y lo urbano,

o el centro y la periferia, dicotomías que disparan al mismo tiempo una serie de polarizaciones sociales afincadas en el dúo *civilización-barbarie*. A lo largo de la historia, esto constituyó una marca política que definiría los modos de organización de la sociedad. Esta última, según Svampa, presentaría “sus divisiones bajo la forma de antagonismos irreconciliables” (1994: 12). De acuerdo con la autora, la mencionada dicotomía se fue construyendo como una metáfora propia del lenguaje político, durante los periodos en que las crisis se agudizaban en estos países.

El uso de los términos civilización-barbarie en el ámbito de las artes nos permite verificar la posición particular en la que espacios e individuos son emplazados, y establecer significaciones de índole ideológica respecto a ellos. Pintores como el cubano Carlos Enríquez y el brasileño Cândido Portinari introdujeron en sus obras personajes atrapados en un territorio cargado de simbolizaciones socio-políticas, ligadas a la marginalidad y la pobreza, que imposibilitan alcanzar un estadio de progreso. El tópico del éxodo de los campesinos hacia una añorada ciudad identificada como un espacio de avance y transformación es el más trascendente para el NCL evidente en filmes como *Vidas secas* (1963),¹³ de Nelson Pereira dos Santos, donde observamos algunos elementos narrativos y visuales que denotan la influencia de la plástica precedente.

La familia que protagoniza esta película prototípica del movimiento *cinema novo* responde a los modos de figuración presentes en los cuadros *Campesinos felices* (1938), de Carlos Enríquez, y *Retirantes* (1944),

11 Su padre fue Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por lo que el realizador brasileño creció en un ambiente sumamente letrado.

12 El abordaje cinematográfico de la vida y obra de estos escritores se produjo, respectivamente, en los filmes *O mestre de Apipucos* (1959), *O poeta do Castelo* (1959), *Macunaíma* (1969) y *O homem do Pau-Brasil* (1981).

13 Otros filmes del NCL en donde reaparecen estos tópicos son *Viramundo* (1964), de Geraldo Sarno, y *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues.

de Cândido Portinari. Ambos representan un grupo familiar de origen rural en evidente estado de miseria y desolación moral. Realizados a manera de retratos, sus protagonistas emergen de un espacio difuso y de tonalidades oscuras, (des)figurados a partir de su propia composición como seres desnutridos, tras lágrimas de lamento con consistencia sólida y espesa, en el caso de la pintura de Portinari. Estas obras son una clara referencia de la percepción del espacio rural como centro de los conflictos sociales ligados a la desigual distribución de las riquezas por parte de los gobiernos nacionales. El afiche ubicado detrás de la familia en *Campesinos felices*, con la figura de un candidato electoral vestido con galera, ejerce un contraste con el aspecto cadavérico de los personajes y conlleva, así, un carácter fuertemente irónico, reforzado a su vez por el título del cuadro. La obra de Portinari está, por su parte, enmarcada en la militancia del artista en el Partido Comunista, al que se había afiliado en 1940, y asociada a la perspectiva intimista de la novela de Graciliano Ramos, *Vidas secas* (1936), en la cual, tal como afirma Florencia Garramuño, el paisaje rural se describe “a través de la mirada de los personajes” (citado en Giunta, 2005: 191) y ya no dominado por la voz de autoridad del narrador. Las figuras del cuadro de Portinari parecen también desprender desde su interior una significación individualizada y social del espacio habitado: los cuerpos deformados y desproporcionados insertados en un entorno lúgubre hablan por sí mismos de su estado de emergencia y desolación.

El NCL, con el filme de Pereira dos Santos, asume esta simbolización social de los territorios y sus habitantes. La elaboración de la psicología de los personajes remite a una situación estigmatizada, por medio de la cual el grupo familiar que protagoniza la película emerge como sobreviviente de la miseria social imperante. La primera secuencia de *Vidas secas* resume estas características al representar el modo de caminar aturdido de los individuos por el espacio rural, el empleo de un vocabulario hoso y limitado para el diálogo, y la mirada perdida

de los personajes, que esconde una combinación de aspiraciones de progreso y desesperanza por el hambre y la imposibilidad de salir del círculo vicioso de la migración. El uso de una iluminación excesiva denota el sentimiento de hastío producido por la intensidad del sol, y al mismo tiempo, por las injusticias en contra del campesinado. Por último, el filme emplea, como parte de la banda sonora, una bocina ensordecedora que acompaña continuamente la caminata de los personajes, reemplazando la tradicional música de acompañamiento propia del cine clásico-industrial. De esa forma se induce al espectador a identificarse con la desolación que marca el estado de ánimo de los personajes. Las grandes extensiones de arena que debe recorrer la familia con la esperanza de hallar el progreso —de una aparente animalización de su existencia hacia el deseo de ‘convertirse en gente’— responden a una estigmatización del espacio como una inmensa trampa comparable a un infierno; se trata de un desierto, un lugar abandonado y hostil que condena a sus habitantes a perpetuar su marginalidad.

En estas obras, la representación del paisaje no se ciñe a los patrones idealistas que tradicionalmente signaron al espacio rural. Emergen en él rasgos de inestabilidad y desequilibrio marcados por las desigualdades sociales. Si, tal como afirma Raymond Williams (2001), el campo fue concebido en el clasicismo como el reservorio de la inocencia, la paz y la vida virtuosa, en contraste con la ciudad, un lugar de avances tecnológicos y, en ocasiones, de mundanidad, esta percepción encontró sus variaciones y revisiones en el transcurso de los siglos subsiguientes. El mito de la Arcadia o de la existencia de una Edad de Oro no tendría cabida ya en el siglo XX y encontraría en las obras aquí referidas la existencia de valores tanto positivos como negativos.

EN BUSCA DE UNA CULTURA POPULAR

Un segundo rasgo que el NCL adoptó como regla general para elaborar una propuesta contrahegemónica acerca

de la realidad sociopolítica ha sido el desplazamiento de personajes marginales, de la periferia al centro en el relato. Esta característica ya se había manifestado en la pintura durante la primera mitad del siglo XX con las obras del argentino Antonio Berni, por ejemplo, donde se representa a sectores populares y sus preocupaciones sociales, y en la literatura modernista brasileña, la cual introdujo personajes asociados a la cultura negra e indígena, en un intento por retornar a las raíces étnicas y míticas de la nación, e identificar a América Latina con el mestizaje. Los sujetos de grupos marginados en la sociedad comenzaron a brotar en la pintura y literatura latinoamericanas como protagonistas de la narración y ejes de la interpretación política de las obras.

El cuadro *Manifestación* exterioriza, mediante los rostros de los obreros, el ansia por la adquisición de trabajo o mejoras laborales. Berni pone en primer plano las expresiones fuertes y determinantes de los personajes, que desprenden por sí mismas el clamor por sus reivindicaciones sociales. Un cartel con la inscripción “Pan y trabajo”, levantado por uno de los obreros inmersos en la multitud en un plano posterior del cuadro, refuerza el motivo de la manifestación política. Esta obra se inscribe en los parámetros de lo que el pintor denominó ‘nuevo realismo’, que “no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad; por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo” (Berni, 1936: 8).¹⁴

Por su parte, novelas como *Macunaima* introdujeron personajes relacionados a las tradiciones míticas de los pueblos indígenas —canibalismo incluido—, desfigurando al mismo tiempo la ‘pureza’ del lenguaje portugués recibido por los colonizadores, el cual resultó de la combinación del idioma con los dialectos de los pueblos originarios. Siguiendo esta línea, una obra como *Motivos de son* (1930), de Nicolás Guillén, compuesta por poemas que rescatan el sentir y las necesidades de sectores relegados de la sociedad cubana como la población negra, alteró los códigos lingüísticos del español y, con ello, constituyó una muestra del habla cotidiana del cubano, resumida en ‘mestizaje’.

La intención de describir el universo popular y enunciar las demandas sociales de obreros, campesinos y grupos étnicos originarios trascendió durante la época gracias a filmes como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), de Glauber Rocha, y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968/1972), de Gerardo Vallejo, entre muchos otros ejemplos. La película de Glauber Rocha coloca la figura del campesino como el hilo conductor de la narración, que se estructura en el peregrinar del vaquero Manuel y su esposa por el *sertão*.¹⁵ Allí, el personaje establece un recorrido que lo lleva al encuentro de dos seres paradigmáticos de la cultura popular de esa región: el beato, en primera instancia, y el *cangaceiro*,¹⁶ ambos representando, con objetivos dramáticos diferentes, una misma expresión de alienación. El discurso contrahegemónico de estos individuos frente a las fuerzas gubernamentales, religiosas y militares deriva hacia la autonomía del explotado social, quien toma, al final del relato, la autodeterminación para lograr una transformación. La voz *over* del cantor que acompaña la última secuencia del filme —en donde Manuel corre desde el *sertão* con la esperanza de hallar el mar, símbolo de la emancipación— enfatiza la preeminencia del hombre como dueño de la tierra por encima de la tutela del beato y el *cangaceiro*.

14 Berni se refiere específicamente a la crisis acaecida en Argentina durante la tercera década del siglo XX, luego del derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen (1928-1930).

15 Región ubicada al nordeste de Brasil, constituida por los estados de Bahía, Ceará, Alagoas, Rio Grande do Norte, Pernambuco y Paraíba, conocida por sus constantes sequías. El término *sertão* es una derivación de la palabra *deserto* “desierto”, y ha sido identificado en la literatura y el cine brasileños como un espacio de marginalidad, explotación social e imposibilidad de progreso.

16 Los beatos y *cangaceiros* son personajes prototípicos que existieron en el nordeste de Brasil, especialmente entre fines del siglo XIX y principios del XX. Los primeros fueron líderes pseudoreligiosos que mantenían una postura contrahegemónica respecto al Gobierno y la Iglesia oficial. Los segundos eran bandidos que se reunían en grupos armados para realizar saqueos y diferentes actos de vandalismo, con fines pretendidamente sociales.



Mural de Di Cavalcanti en la fachada del Edifício Triângulo, en São Paulo, Brasil. El edificio fue proyectado en 1955 por Oscar Niemeyer.

Sin embargo, el fin de inscribir a esta clase de personajes en el núcleo de la narración tuvo en la cinematografía de los años sesenta y setenta un énfasis aun más radicalizado que en sus predecesores de la pintura y la literatura. La intención: producir películas en las que individuos de las clases sociales más desfavorecidas no solamente fueran objetos centrales de la representación, sino también los enunciadores de ésta. Para ello, era frecuente ver en las cintas a actores no profesionales, algunos de los cuales pertenecían a los sectores populares y, en otros casos, eran los protagonistas de los verdaderos hechos históricos reconstruidos en las películas. Así ocurrió con el mencionado filme de Vallejo, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, que es narrado desde el punto de vista del viejo Reales y de sus hijos, trabajadores de un ingenio azucarero, quienes anuncian, con la mirada interpelando a la cámara, y por medio de la voz *over*, sus propias reivindicaciones sociales. No obstante la presencia del propio discurso de los marginados, el equipo del cineasta articula dichos relatos mediante un narrador que se instala fuera de la diégesis y que,

al mismo tiempo, coordina las expresiones de los trabajadores. Un caso extremado de esta particularidad se establece en el relato del personaje del Pibe, hijo menor del viejo Reales, cuya voz es reemplazada por la del narrador extradiegético, quien afirma enunciar el hipotético discurso del Pibe si éste fuera un dirigente sindical. Con el filme de Vallejo, si bien encontramos un ejemplo característico de la funcionalidad del cine en la difusión de las necesidades sociales de los obreros, hallamos, sin embargo, una ficcionalización de esos eventos reales, que hace menguar esa intención inicial de ceder la enunciación a los personajes usualmente desplazados.

Tanto en las obras pictóricas y literarias de principios del siglo XX como en estos ejemplos del NCL, trascendió una problemática consistente en el predominio del punto de vista del artista por encima del de los sectores populares representados. La presencia de proletarios, campesinos e indígenas como ejes de la narración no implicó necesariamente que el discurso de estos individuos o comunidades fuera resaltado en primer plano. En muchas de estas

manifestaciones estéticas encontramos la expresión intermediaria de artistas de los sectores medios, que debieron esforzarse en penetrar a un universo poco conocido por ellos para asegurar la consonancia con los reclamos de los sectores populares, debido a su diferente procedencia espacial, cultural y étnica. Así lo manifestaban, por ejemplo, los realizadores de la agrupación argentina Cine Liberación, al admitir que todo cineasta debería pasar primero por un proceso de descolonización personal y colectiva: “La batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro contra el enemigo que está en el seno de cada uno” (Solanas y Getino, 1973: 88).

En esta conciencia de los directores acerca de su propia condición ideológica y cultural, subyace la sombra del paternalismo: los sujetos filmados fueron meros instrumentos de una propuesta política, en vez de ser los impulsores de un cambio de tintes revolucionarios. En concordancia con esto, el realizador cubano Julio García Espinosa afirmaba: “[el] arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas” (1979: 7). De este modo, el problema del arte de principios del siglo XX y del NCL, en sus diferentes niveles de radicalidad a medida que sucedían los cambios histórico-políticos, sigue siendo el mismo: ¿cómo hacer un arte popular cuando los medios de producción aún siguen estando en manos de una minoría?

INTERVENCIÓN DEL ARTE EN LA VIDA SOCIAL

Por último, el NCL se encargó también de revivir la disposición del arte de la primera mitad del siglo XX, por considerar a las manifestaciones estéticas como instrumentos que reflejaban y reflexionaban acerca de la realidad sociopolítica de aquella época. En lo que respecta a la literatura y la pintura —donde surgieron temáticas relacionadas con la coyuntura histórica—, la década de los veinte, en particular, se ha caracterizado por la emisión de una gran cantidad de publicaciones sobre arte y cultura, en donde los

escritores y pintores pudieron expresar no sólo sus propias ideas estéticas, sino también entablar debates sobre los puntos álgidos que les preocupaban como participantes de la opinión pública. Ello se demuestra en las revistas argentinas *Proa* (fundada en 1922), *Martín Fierro* (1924-1927)¹⁷ y *Claridad* (1926-1941), esta última de afiliación izquierdista; así como en las brasileñas *Klaxon* (1922-1923), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) y *Revista de Antropofagia* (1922-1945). Un caso ejemplar fue la célebre *Revista de Avance*, publicada en la ciudad de La Habana, Cuba, entre 1927 y 1930, que poseía una sección denominada “Directrices”, desde la cual sus participantes debatían cuestiones concernientes a la Reforma Universitaria, el imperialismo estadounidense y la persecución política de artistas, entre otros asuntos.

Así, autores como Eujanián y Giordano afirmaban que al

servicio de esa causa de transformación, las revistas de izquierda [...] se proponen, a partir de los años veinte, como empresas capaces de proveer a los lectores populares de las herramientas necesarias para generar condiciones que harán posible el cambio y, posteriormente, la vida en la nueva sociedad (citado en Jitrick, 2002: 396, 397).

En consecuencia, una revista como *Claridad* enunciaba en su primer número:

Claridad aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias. Creemos de más utilidad para la humanidad del porvenir las luchas sociales que

17 Estas revistas en particular, publicadas por los artistas del grupo Florida, hicieron hincapié en la difusión de las innovaciones del arte contemporáneo, aunque puede vislumbrarse cierta intencionalidad de debatir sobre asuntos políticos en los últimos números de *Martín Fierro*.

las grescas literarias, sin desconocer que de una contienda literaria puede también volver a surgir una nueva escuela que interprete las manifestaciones humanas en formas que estén más de acuerdo con la realidad de la época en que vivimos (citado en Biagini y Roig, 2004: 468).

Esta cita programática del director de la revista en ese entonces, Antonio Zamora, publicada en julio de 1926, refleja la amalgama entre arte y política que luego se volvería a plantear en el pensamiento de los realizadores del NCL. De manera que este tipo de publicaciones no sólo fomentó el intercambio de ideas sobre el arte de la región, sino que también sirvió de plataforma ideológica al interés por dirigir al arte del continente hacia una conciencia social respecto a la posible intervención de la realidad por medio de las manifestaciones estéticas.

Éste ha sido también el núcleo de las discusiones en torno al NCL, cuya heterogeneidad en el orden del lenguaje cinematográfico fue acompañada a su vez por una coincidente intencionalidad de los realizadores de lograr una transformación política mediante el arte. El investigador Ismail Xavier reconoce que en el transcurrir de las décadas de los cincuenta y sesenta, realizadores como Glauber Rocha se insertaron en el mundo de la cinematografía como parte de “una generación de intelectuales y artistas marcados por una aguda conciencia histórica, siempre atenta a la vinculación entre cultura y política” (citado en AA.VV., 2004: 100); basados a su vez en el pensamiento de autores como Franz Fanon (1983), quien imprimió en el horizonte ideológico del periodo una conciencia revolucionaria. El psiquiatra argelino creía en la posibilidad de que los intelectuales y artistas de naciones colonizadas tuvieran en consideración que como productores de obras culturales no debían adquirir elementos del lenguaje que fueran propios del ocupante, a menos que quisieran constituirse en extranjeros dentro de su propio territorio.

Con el NCL surgió una cinematografía de resistencia frente al dominio cultural. Así ocurrió, en primera

instancia, en Cuba, con la realización del cortometraje seminal *El méjano* (1955), de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, que describió, aún estando vigente la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1959), las míseras condiciones de vida de los trabajadores del carbón. El filme fue producido con el apoyo de una organización cultural denominada Nuestro Tiempo, que reunió a artistas e intelectuales de la nación interesados en la transformación ideológica del país en pos de una revolución, la cual se concretaría poco tiempo después con la asunción al gobierno de Fidel Castro el 1º de enero de 1959; se modificaron, entonces, los patrones culturales y estéticos del cine cubano. Algo similar ocurría simultáneamente en Brasil y Argentina, con la producción de *Río, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, y *Tire dié* (1958), de Fernando Birri, que muestran un común denominador en la cinematografía de la región: construir películas afincadas en el compromiso social.

Esta postura de ver al filme como un instrumento hábil para la intervención sobre la realidad histórica tiene como basamento teórico las reflexiones de los filósofos marxistas Jean-Paul Sartre (1972) y Antonio Gramsci (1975) acerca del lugar ocupado por los intelectuales y los artistas en la sociedad. El primero de ellos consideraba al intelectual como un ser comprometido que debe abordar su trabajo desde una perspectiva personalizada, es decir, como alguien involucrado y preocupado por el mundo social en el que está inserto. Sartre adjudicó, así, a esta figura una responsabilidad evidenciada en su declaración: “la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (1972: 58). Estas reflexiones fueron debatidas por los realizadores del NCL y la cultura que los contextualizó. Sumado a la falta de inocencia del artista respecto a su universo circundante, Sartre encomendó a la literatura (y con ella, a las demás disciplinas estéticas) la tarea de buscar nuevos lenguajes que expresaran la realidad sociopolítica de la cual habían surgido. Precisamente, esto es lo que procuraron realizar los artistas de la vanguardia latinoamericana y los

cineastas de los años sesenta y setenta en la asimilación de sus prácticas con los aspectos históricos de sus respectivas naciones.

Por su parte, Gramsci se refirió al lugar ocupado por la intelectualidad en las transformaciones perpetradas en la sociedad. Consideraba al intelectual como alguien inserto en el conjunto de las relaciones sociales y proclamaba la existencia de dos tipos diferenciados; por un lado, el intelectual tradicional, asociado a la hegemonía vigente, a la cual legitima, y que pretende mantenerse aislado de las funciones sociales; por otro, el intelectual orgánico, quien se vincula con el pueblo o la clase obrera en un proceso de concientización política. Gramsci afirmaba que todo hombre, por el sólo hecho de estar involucrado en un marco histórico, no podría nunca adquirir una posición autónoma, ya que sería objeto de la manipulación de las clases dominantes en su ejercicio de la hegemonía política. Por lo tanto, en sus elaboraciones teóricas, Gramsci optó por delinear la relación entre la intelectualidad y las masas, caracterizada por un mutuo movimiento de intercambio. Las ideas concebidas por el filósofo italiano, basadas en la comunicación y socialización entre el intelectual y el pueblo, nos permiten reconocer en las obras pictóricas, literarias y cinematográficas instrumentos que demandan un compromiso ideológico a sus destinatarios y, en consecuencia, la intervención de éstos en la realidad histórica.

Tanto los mencionados exponentes de la literatura y la pintura latinoamericanas como los realizadores cinematográficos emergentes intentaron trascender la mera funcionalidad estética para instalarse como una nueva clase de participantes del hecho histórico. Asumieron también un rol de historiadores, representando y narrando en sus obras los acontecimientos de su tiempo. La pieza literaria, el cuadro o el filme se transformaron, bajo esta perspectiva, en una nueva forma de relato histórico, en el cual los artistas implantaron su mirada crítica sobre la realidad social nacional o regional. Desde Ferro (1995) hasta Rosenstone (1997), la concepción del cineasta como analista de los acontecimientos históricos permitió una mayor comprensión del arte comprometido

como instrumento conductor de la historia, debido al carácter de construcción que toda obra de arte lleva consigo. Según estos autores, si los hechos históricos pueden ser narrados por medio de los libros, otros formatos (desde la literatura de ficción hasta la plástica y el soporte audiovisual), son también susceptibles de convertirse en medios que aporten una línea de investigación sobre el mundo contemporáneo o pasado, aunque siempre condicionados por las convenciones propias del discurso ficcional.

Los directores del NCL se involucraron en el devenir histórico e hicieron renacer el debate entre el compromiso político y el quehacer estético, donde algunos otorgaron prioridad a un objetivo sobre otro. La comunicabilidad del mensaje que sería transmitido a los eventuales espectadores compitió contra la experimentación con el lenguaje efectuada en el cine militante; tal es el caso de las producciones de la agrupación argentina Cine de la Base.¹⁸ Sin embargo, encontramos también en el cine regionalista de América Latina defensores de la experimentación con el lenguaje cinematográfico por encima de la urgencia de emitir un mensaje ideológico. De este modo, afirman, se evitaría que una pieza cinematográfica fuese simplemente un panfleto político o una expresión paternalista de determinados parámetros ideológicos. Aquellos que defendían esta posición, el realizador Glauber Rocha entre ellos, consideraban que la transmisión de un punto de vista político con miras a una transformación no era incompatible con la búsqueda de una revolución estética: “Considero una falta de respeto al público, por más subdesarrollado que sea, el ‘hacer cosas simples para un pueblo simple’” (Rocha, 2004: 132).

Con base en estas consideraciones, aun cuando podemos hallar en décadas precedentes un interés especial de los artistas por transmitir preocupaciones sobre cuestiones sociopolíticas, afirmo que fue a partir del NCL que se tomó una intensa conciencia del papel del arte como herramienta de influencia

18 Me refiero a títulos como *Swift* (1972), *Ni olvido ni perdón* (1972), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) y *Las AAA son las tres armas* (1979).

transformadora sobre el devenir de los acontecimientos históricos, así como un interés de los realizadores por alcanzar un estadio de “autonomía cultural nacional o regional” (Burton, 1991: 16).

CONCLUSIÓN

El arte en América Latina durante la primera mitad del siglo XX no ha estado en ningún momento desconectado de las preocupaciones de índole social: las obras demostraron una inclinación por establecer a los creadores como participantes de un proceso histórico-político. Las vanguardias europeas ejercieron, por su parte, una fuerte incidencia en las prácticas artísticas contemporáneas en Latinoamérica, con la inserción de particularidades como la novedad y la concepción del arte como elemento distanciado de los tradicionalismos. El NCL, aun formando parte de un periodo histórico alejado del panorama ideológico en el que se desarrollaron esas manifestaciones estéticas, puede identificarse, sin embargo, como un movimiento que heredó, inconsciente y progresivamente, ciertos rasgos de sus predecesores. De ahí que en las cintas cinematográficas en cuestión se vinculen arte y sociedad, que los creadores hayan elaborado programas teóricos que modificaron la estructura narrativa y enunciativa de los filmes, y que se haya reformulado el concepto de obra cinematográfica tanto en la instancia productora como en la receptora.

Creo, por lo tanto, que la existencia de un movimiento de unificación regional en la producción fílmica del NCL se debió, en parte, a una tradición ya asentada en otras disciplinas artísticas, que considero referentes de lo que finalmente se instalaría de manera renovada en el ámbito cinematográfico. LC

REFERENCIAS

- AA.VV. (2004), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Malba/Colección Constantini.
- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994), *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Madrid, Dykinson.

- Berni, Antonio (1936), “El nuevo realismo”, *Revista Forma*, núm. 1, agosto, Buenos Aires.
- Biagini, Hugo E. y Arturo A. Roig (dirs.) (2004), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I. Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Buenos Aires, Biblos.
- Burton, Julianne (1991), *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*, México, Diana.
- Fanon, Franz (1983), *Los condenados de la tierra*, México, FCE.
- Ferro, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Flores, Silvana (2013), *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- García Espinosa, Julio (1979), *Una imagen recorre el mundo*, La Habana, Letras Cubanas.
- Giunta, Andrea (comp.) (2005), *Cándido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Gramsci, Antonio (1975), *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos Editor.
- Jitrik, Noé (dir.) (2002), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 6. El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000), *Del Di Tella al “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68. Argentina*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Martin, Michael T. (ed.) (1997), *New Latin American Cinema. Volume two. Studies of national cinema*, Detroit, Wayne State University Press.
- Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify.
- Rosenstone, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- Sartre, Jean-Paul (1972), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Solanas, Fernando E. y Octavio Getino (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Svampa, Maristella (1994), *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Williams, Raymond (2001), *El campo y la ciudad*, Barcelona, Paidós.
- Xavier, Ismail (1983), *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- Xavier, Ismail (2001), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra.

SILVANA FLORES. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual y del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine. Coeditó, junto con Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, el libro *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014).



Dos ángeles dos (1996). Acrílico y óleo sobre madera: Rafael Cauduro.