

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Más allá del Mito

De la hibridación del Cine Latinoamericano y sus orígenes.

Frank Guevara
Cuerpo B del PG
21 de Julio del 2014
Lic. Comunicación Audiovisual
Ensayo
Historias y Tendencias
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo

Agradecimientos

Quiero dar gracias al apoyo incondicional del profesor y documentalista Jorge Falcone; así también a mis padres José Guevara y Yadira Puello por la perseverancia que tuvieron todos estos años de estudio y aprendizajes pactados. Tampoco podría extrañar a la memoria de Octavio Getino y el aporte que su esposa Susana Valleggia ofreció para con este proyecto. A mis compañeros y amigos de la carrera, los cuales también aportaron de una u otra manera ciertos conocimientos que enriquecieron el tema. Y a mi talón de Aquiles, mi fiel compañera Mariela, con quién atravesamos juntos este proceso de tesis y juventud.

A quién interese y a quien corresponda leer.

Índice	3
Introducción	4
Capítulo 1. ¿Sincretismo o Hibridación?	10
1.1. Orígenes del Nuevo Cine Latinoamericano.....	14
Capítulo 2. La influencia del Neorrealismo Italiano	21
2.1. En el mundo.....	23
2.2. En Latinoamérica.....	25
Capítulo 3. La Hibridación como fenómeno socio-cultural en Latinoamérica	30
3.2. ¿Ser o estar? Cine Latinoamericano	32
Capítulo 4. Hibridación del Cine Latinoamericano	37
4.1. Nuevas producciones	38
4.1.1. Construcción Espacio-temporal	40
4.1.2. Estructuras Narrativas	46
4.1.2.1. Temáticas Recurrentes.....	52
4.1.3. Sistemas de producción.....	57
4.1.4. Sistemas de exhibición	61
Capítulo 5. Una Herencia trastocada	66
4.1. Un acto de resistencia	70
Conclusiones	80
Listado de referencias bibliográficas	87
Bibliografía	94

Introducción

El presente proyecto de graduación se encuentra enmarcado en la categoría de ensayo, ya que a modo de discurso pretende analizar las películas que se producen en el cine latinoamericano actual. A su vez se encuentra bajo la línea temática de Historia y Tendencias, porque para poder reflexionar acerca de este cine, se hace imprescindible revisar cuales son los orígenes del mismo y por ende el de sus predecesores. Es por ello, que este proyecto de graduación tiene como objetivo general dar una explicación a las características intrínsecas de las películas que se producen actualmente en Latinoamérica, con ello se podrá confirmar la teoría de un cine que se ha hibridado con el pasaje de la modernidad a la posmodernidad Latinoamericana. Previamente se hace necesario en el marco teórico plantear un abordaje entre los conceptos hibridación y sincretismo, lo cual va a dar un panorama más completo acerca de la utilización de estos dos conceptos que son tan similares pero tan diferentes a la vez. Un autor que estructurará la utilización de estos dos conceptos será García Canclini (1990), con lo cual y a modo de contextualización, se plantea el primer objetivo específico; el mismo se centra en reflexionar acerca de la gestación del *Nuevo Cine Latinoamericano* que se produce en la década del sesenta y setenta, un período de luchas internas en América Latina por la libertad de expresión, donde bajo gobiernos autoritarios y con matices populistas, la censura tuvo una propagación política en todo el continente latinoamericano. Es el momento donde empiezan a aparecer las dictaduras de Argentina, Brasil, México, Chile, Cuba, Perú, Venezuela y Colombia. Aunque Brasil, Cuba, Argentina y Bolivia, se adelantaban a producir los llamados *Nuevos Cines*, Colombia, Perú y Venezuela no se iniciaban aún en este proceso. Estos primeros esfuerzos, eran llevados a cabo en el mayor de los casos en la clandestinidad, por cineastas que buscaban una identidad cultural propia. Es por ello que dichos cineastas, sufren las represiones de los gobiernos oficiales, y causa de esto, tienen que salir de sus respectivos países para poder conseguir los materiales necesarios para hacer una película. Muchos sobreviven y

persisten en la clandestinidad, mientras que otros adquieren experiencia y aprendizajes en escuelas audiovisuales internacionales. Sin embargo, la temática de un cine marginal, documental, político e inclusive antropológico, persiste y por ello llama la atención internacional. Al cabo de un tiempo, el pueblo latinoamericano logra solidificar y madurar una teoría contraria a la colonización socio cultural y cinematográfica a la que se veía sometida, y su reflejo es notorio en las películas que se producían en aquella época. Las temáticas dan referencia directa de su toma de partido por un cine descolonizado, y señalan de manera enfática la represión sufrida por los gobiernos autoritarios que imperaban en la región. Consecuencia de ello, se empieza a gestar una resistencia, la cual trabaja en pos de manifestar las ideologías y/o temáticas propias del pueblo latinoamericano y sus raíces autóctonas. Pero para poder fundamentar esto, es necesario revisar una extensa filmografía latinoamericana que sustente la mezcla y convivencia de estos recursos ideológicos y cinematográficos, que hoy día se siguen presentando de manera hibridada en el cine latinoamericano. Gracias a esta revisión, se podrá dar cuenta, de la interpelación gestada en la década del sesenta, por un grupo de cineastas que con diversas iniciativas, y en búsqueda de una expresión cinematográfica distinta a las que habían caracterizado al cine de la región, logran gestar el llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Este tipo de cine, responde a un compromiso social y político, en búsqueda de una transformación en la sociedad, a diferencia del período que le precedía, el cual hacía uso de los géneros estandarizados por el cine hollywoodense, como por ejemplo el melodrama. Un antecedente que servirá para la recolección de datos reflexivos, históricos y hemerográficos, es el proyecto de graduación de Johana Catalina Quiroga, titulado *Cine militante revolucionario: Grupo Cine Liberación y sus emergentes latinoamericanos* (2013). Seguidamente el proyecto se encaminará en su segundo objetivo específico, el cual se basa en revisar las influencias que tuvo el *Neorrealismo Italiano* para con los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano*; redescubriendo así los recursos adoptados por los cineastas en la región Latinoamericana. De conocimiento es

el llamado fenómeno de los *Nuevos Cines* en la cinematografía mundial, esta nueva forma de nombrar un selecto grupo de producciones calificó a toda una serie de películas que por los años sesenta empezaron a manifestar recursos estéticos y formales renovados, como por ejemplo el *Nuevo Cine Alemán*, la *Nouvelle Vague francesa* o el *Cinema Novo de Brasil*. Son aquellos años, en que estas corrientes empiezan a trasgredir al cine industrial y comercial que dominaba en la industria cinematográfica. Con ello, logran interpelar a la industria Hollywoodense y a sus estrategias definidas y minuciosamente estudiadas en pos de objetivos meramente comerciales y de entretenimiento. Sucedió en aquella época, que en mayor medida las industrias cinematográficas de Europa, estaban sumidas completamente a una visión mercantilista, es así como entonces empiezan a aparecer nuevas formas de hacer un cine diferente, un cine que mostrara la realidad que acaecía en aquella sociedad, y que tuviera las posibilidades de ser un punto de partida para la reflexión de los fenómenos socioculturales que preocupaban a las distintas regiones, tal cual como en su momento lo había sido el cine del *Neorrealismo* en Italia. La búsqueda que realizaron los directores Italianos, va a traer consigo una diversidad de debates en los cuales la práctica cinematográfica se eleva como una herramienta para plasmar la sociedad en términos de tiempo, espacio y carácter. Esta corriente renovadora, va a ser el fenómeno cultural más destacado, profundo e importante de la Europa Occidental de su época. Ese nuevo cine, de la Italia devastada de la postguerra, con sus millones de desocupados, su miseria y su hambre, hace películas que van en contra de todas las tradiciones y sistemas de producción vigentes en la época. A diferencia del cine industrial, el *Neorrealismo Italiano* buscaba a sus actores en las calles, los diálogos son proporcionados en muchos casos por los mismos actores, y por ende, se aleja totalmente de los viejos estudios, de los vestuarios, de las grandes escenografías y también de los sistemas fidedignos de *Hollywood*, tales como, el star system, la estructura canónica y demás estrategias pensadas para un éxito económico. El *Neorrealismo Italiano* por su parte, filma en los

suburbios y en las viviendas humildes, se identifica con el drama de los jubilados olvidados, de los pescadores explotados y el pueblo oprimido. Más tarde, vendrán nuevos realizadores con obras más sofisticadas, se volverá al star system y a rodar en estudios, sin embargo quedará el legado de un cine profundo, volcado a lo humano, al drama social colectivo, y al drama individual existencial también; pero con un espíritu creativo, indagativo y cuestionador, innegable. Los herederos de esa primera etapa, que participaron también en los primeros equipos como asistentes, destacan a Fellini y Antonioni. Es así también como el *Nuevo Cine Latinoamericano* recibió un gran aporte por parte de este fenómeno cultural. Esa herencia, generó en los cineastas latinoamericanos una motivación alternativa para hacer cine, no solamente por su magnitud intrínseca, o por su propia fuerza y magia, sino también porque algunas coincidencias históricas y sociales habían creado la atmósfera adecuada. Sin embargo, este proyecto no solamente se decanta en una revisión histórica de los acontecimientos causales de la gestación del *Nuevo Cine Latinoamericano*, sino que también pretende cruzar dicha revisión con la obra *Anotaciones para una Estética de lo Americano* (1988), del autor Rodolfo Kusch. Con esta asociación, se establece un tercer objetivo específico, en el cual, se logrará analizar el concepto de hibridación como un fenómeno socio cultural en Latinoamérica, para poder luego, dar una explicación preliminar al porqué de las diferencias que perviven entre el cine Latinoamericano actual y su colonizador, el cine Norteamericano. La épica de los *Nuevos Cines* en Latinoamérica, también tienen otra fase, y el proyecto de graduación de Fernanda Gómez, titulado *Miradas que hablan* (2013), servirá de apoyo en el uso de la temática que discurre, para poder así, dar una explicación a la hibridación del cine latinoamericano; ya que este nuevo cine, consiste en ver su propia sociedad desde las entrañas del problema, pero ya no en la clandestinidad ni en el exilio, sino desde los mismos sistemas de producción industriales a las que el *Nuevo Cine Latinoamericano* se oponía. Si bien el cine militante, es un cine de crítica, cuestionamiento e incompreensión

del mercado, su mayor virtud, está basada en haber logrado dejar una impronta sobre la dialéctica del poder, con una dura y ácida ironía de la lucha de clases; lo cual, devela un acto de resistencia que existe por sí mismo, y que en lo efímero del tiempo, muta en una mezcla que se hibrida, para dar paso a un nuevo cine que obedece a los lazos internos y externos de sus fenómenos culturales. Así bien, el cine latinoamericano actual es un cine de proposiciones con temáticas recurrentes a la de sus predecesores, pero con nuevas producciones que dejan relegado el anticuado debate entre realidad y ficción, y si se quiere entre colonización y descolonización. En ambos casos la memoria era el objetivo, por ello, la memoria debe ser construida para un determinado fin; y construir significa seleccionar, modificar, ubicar, limpiar y desechar. Este nuevo cine funciona entonces, como el resultado de esa construcción de la memoria, gestada en la década del sesenta. Es así entonces, como a través de las obras de los creadores modernos se nota la tensión entre las prácticas de los cineastas antecesores, por tanto, la hibridación de este cine es intrínseca desde su propio ser. Pero para entender el por qué, y él como, del cine latinoamericano actual, es necesario un cuarto objetivo específico, en donde se traten las relaciones del lenguaje audiovisual a partir de sus tendencias poéticas, y los elementos que configuran el metalenguaje del cine latinoamericano contemporáneo, como por ejemplo, sus temáticas recurrentes, su espacialidad temporal, sus sistemas de exhibición, sus estructuras narrativas y sus sistemas de producción. Para ello, se pretende revisar una extensa lista de películas actuales, que en esa misma tendencia poética característica de los *Nuevos Cines* en Latinoamérica, sirva de material de estudio para poder demostrar la hibridación existente. El *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] N° 18* de la Universidad de Palermo, será usado entonces como material de referencia en la consecución de este objetivo. Considerado entonces, que el concepto de hibridación, es el más apropiado para referirnos al presente del cine Latinoamericano, se hace necesario revisar los factores socioculturales que determinaron dicha hibridación, por consecuente la argumentación que da Barbero (1991) en su libro

De los Medios a las Mediaciones constituirá otra de las miradas centrales del presente proyecto de graduación. Previamente se hace necesario revisar ciertos proyectos que funcionan como antecedentes al presente proyecto de grado. *Otra Objetualidad. Una posible objetualidad latinoamericana* del autor Saez Gil (2014), sirve de antecedente debido a la mirada filosófica que da acerca de la identidad Latinoamérica, si bien su objetivo es realizar un diseño industrial autóctono, es su revisión de la cultura latinoamericana y la de su identidad lo que se asimila con la búsqueda de *Más allá del Mito*. Por su parte el autor Cherutti (2014) en su proyecto de grado titulado *El estilo Trapero. De la escuela de cine a la industria*, revisa la estética que utiliza Pablo trapero en sus películas y traza el tema de la hibridación social con lo masivo en sus temáticas. Dicho proyecto sirve de antecedente debido a la mirada sociológica que realiza acerca de la estética del director Argentino. Otro antecedente es *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad. La escenografía no conoce límites* del autor Salerno (2014), este proyecto aborda temáticas de la ciudad como un campo escenográfico, y ello sirve de antecedente ya que la ciudad fue el espacio utilizado por los directores del cine latinoamericano para poder llevar a cabo sus películas. Por otro lado la autora Romo (2012) y su proyecto *35 milímetros de revolución. Digitalización*, analiza la incursión de la tecnología en el cine latinoamericano actual, así también revisa los cambios que esto trae consigo y por ende hace una revisión de los medios tecnológicos previos al tema que trata. En cuanto al proyecto titulado *La mujer y el melodrama. Su presentación en el cine Argentino* del autor Morasca (2011), sirve de antecedente ya que centra su análisis en el papel que tuvo la mujer en el melodrama del cine clásico Argentino. La revisión del género y del cine de la época, sirve de fuente para dilucidar este período cinematográfico en Argentina. Por su parte el autor González (2011) con su proyecto *Identificación y espectador en el nuevo cine Argentino* aborda una tematica de gran interés para *Más allá del Mito*, ya que coincide en uno de sus aportes como lo es la relación del espectador con la película.

Capítulo 1. ¿Sincretismo o Hibridación?

Los cambios que se dan actualmente en las manifestaciones artísticas, son generados por los procesos culturales en donde los autores y sus creaciones se encuentran inmersos. Dichos procesos de cambio, incluyen sincretismos e hibridaciones que inciden directa o indirectamente sobre la obra y sus formas de producción. Pero para poder entender los procesos culturales devenidos en un cambio formal acerca de las manifestaciones artísticas, es necesario diferenciar los conceptos de sincretismo e hibridación.

Actualmente se hace referencia al término sincretismo, como un sistema filosófico integrado por elementos que son fruto de la unión y conciliación de doctrinas distintas. En Latinoamérica, se tiene como punto de referencia la colonización sufrida por los conquistadores de América. Esta mezcla que se genera, trae consigo una coparticipación en los procesos culturales de ambas partes, los colonos y los colonizados; por ende, y en su carácter de fusión, la cultura o la religión Latinoamericana sufre un proceso de aculturación, que asimila elementos ajenos a su cultura, produciendo así, nuevos elementos y manifestaciones artísticas que son sincréticos en sí mismo. Sin embargo el sincretismo trae a su vez un acto de resistencia por parte de la clase dominada, ya que el simple hecho de que los colonizados no adhieran en totalidad la nueva cultura impuesta, es lo que genera dicha mezcla. Armando De Magdalena (2013), se refiere en este sentido, a la explicación de la pervivencia de la cultura autóctona, bajo la imposición de religiones, ideologías, e incluso aspectos sociales de la cultura oficial imperante. Dicha pervivencia, genera una mezcla que se vuelve sincrética en sí misma, sea religiosa, ideológica, artística, etc. Como la virgen de color negro, o la búsqueda de equivalencias que realizaban los negros esclavos para con sus dioses respecto a la religión católica. No obstante, el término sincretismo tiende a confundirse con el de hibridación, y para poder esclarecer sus diferencias, previamente es necesario entender como el concepto fue evolucionando a través del tiempo. Según Shaw y Stewart (1994), el término fue creado

por los filósofos griegos Platón y Aristóteles, refiriéndose a la agrupación de los ciudadanos de la isla griega Creta, para luchar contra los invasores enemigos. En el siglo XVI Erasmo de Rotterdam usó la palabra para hacer una crítica al cristianismo clásico. Sin embargo, en el siglo XIX una serie de teólogos, empezaron a usar el término en un sentido peyorativo. Con el paso del tiempo, la palabra empezó a usarse con más frecuencia en estudios donde se comparaban distintas religiones. Herskovits (1941) se sirvió de la palabra sincretismo para referirse a africanismos en los cultos mágico-religiosos en el área del Caribe. Este científico, explica en su teoría acerca de aculturación y contactos culturales, que los esclavos negros se pudieron adaptar de manera rápida a la cultura impuesta por sus amos, ya que pudieron conservar sus costumbres religiosas ancestrales por un tiempo más prolongado, dicha teoría, es la más parecida al uso que se le da actualmente al término, ya que alude a los procesos culturales en el tiempo de la colonia, consecuencia de ello, se adhiere el término hibridación, el cual se refiere a los nuevos cambios culturales en la postmodernidad, como la migración internacional y diversos desplazamientos que resignifican los elementos autóctonos de una sociedad, logrando así un sin número de identidades culturales. Néstor García Canclini, se refiere al término de la siguiente manera.

Mi propósito ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social. Según lo explique en *Culturas Híbridas*, encontré en este término mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas, o sincretismo, formula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra mas versátil para dar cuenta de esas mezclas "clásicas" como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y potencian entre sí. (1990, p.111).

Esa fusión multicultural, trae consigo una serie de manifestaciones sociales y culturales, y en el campo que nos refiere, el cine latinoamericano actual es producto de aquellos movimientos que aparecen etiquetados bajo el nombre de *Nuevos Cines* de los años sesenta. Sin embargo, hay fuertes diferencias entre estos movimientos debido a sus diversos contextos sociales y culturales en donde se encontraban inmersos. La autora Gabriela Bustos se refiere acerca de ello, de la siguiente manera.

Sin embargo, podemos sostener que la *Nouvelle Vague* en Francia, el *Free Cinema* en Inglaterra, el *Nuevo Cine Latinoamericano* y el *New American Cinema* en Estados Unidos, componen un corpus teórico y práctico, muy distinto entre sí, difícil de agrupar bajo una misma etiqueta, pero con denominadores comunes. Al "sentimiento de lo nuevo" remitirá Francesco Casseti para dar cuenta del principio unificador del movimiento, porque la exigencia de partida es la ruptura con las viejas formas de hacer y pensar el cine. (2006, p. 20).

Siguiendo esta línea, el *Nuevo Cine Latinoamericano* aparece como un movimiento renovador, a las formas de hacer cine que dominaban en América Latina, su aporte en la construcción de una identidad nacional, era un aporte transgresor ante las películas de entretenimiento que se proyectaban en la región, pero dicho aporte no solo se justifica a ideales individuales para la transformación de la sociedad, sino también a un colectivo sumido en ciertas condiciones contextuales particulares. En América Latina sucedían hazañas que defendían al territorio nacional, organizando así los modos legítimos para ordenar los conflictos que sucedían en aquella época, pero tales modos respondían al ámbito moral ya que la legitimación de estos *Nuevos Cines* en el ámbito legal no eran concebidos ni mucho menos aceptados.

Si bien durante mucho tiempo los libros escolares, y las obras de arte en museos nacionales avalados por el estado, fueron las herramientas con que se construía el valor de una identidad nacional, el cine y la radio también funcionaron como herramientas organizadoras del sentido nacional. Con su particularidad masificadora, la radio y el cine

lograron conectar las costumbres de pueblos lejanos nunca antes conocidos pudiendo así reconocerlos como la parte de una totalidad. Sin embargo esta búsqueda de una construcción en la identidad nacional de los años previos a la década del sesenta varía, ya que con la modernización desarrollista los medios masivos se vuelven agentes de las nuevas tecnologías, y con ello direccionan a la sociedad a una construcción de la identidad nacional ahora más cosmopolita. Los medios masivos de aquella época eran de capitales nacionales y por consecuente las ideas de modernización y desarrollo servían en función de lo propio, no obstante, la irrupción por parte de las dictaduras y la influencia de respuestas contestarías que coyunturalmente habían surgido en la década del sesenta en todo el mundo, instalan la necesidad de un cambio en el cine latinoamericano, con ello empiezan a surgir ideas renovadoras que con una combinación entre la práctica de aspectos formales ajenos, e ideologías propias en pos de una reformulación de la identidad cultural, logran modificar en gran medida el quehacer cinematográfico. Esta combinación encuentra su respuesta en la hibridación que se da en un contexto transnacional y globalizado, el cual no es omiso a los directores latinoamericanos de aquella época.

Si la antropología, la ciencia social que mas estudio la formación de identidades, encuentra hoy difícil ocuparse de la transnacionalización y la globalización, es por el habito de considerar a los miembros de una sociedad como pertenecientes a una sola cultura homogénea y teniendo por lo tanto una única identidad distintiva y coherente. Esta visión singular y unificada, que consagraron tanto las etnografías clásicas como muchos museos nacionales organizados por antropólogos, es poco capaz de captar las situaciones de interculturalidad. Las teorías del "contacto cultural" han estudiado casi siempre los contrastes entre los grupos solo por lo que los diferencia. El problema reside en que la mayor parte de las situaciones de interculturalidad se configura hoy no solo por las *diferencias* entre culturas desarrolladas separadamente sino por las maneras *desiguales* en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman. Cuando la circulación cada vez más libre y frecuente de personas, capitales y mensajes nos relaciona cotidianamente con muchas culturas, nuestra identidad no puede definirse ya

por la pertenencia exclusiva a una comunidad nacional. El objeto de estudio no debe ser entonces solo la diferencia, sino también la hibridación. (García Canclini, 1995, p. 108).

Nace entonces un nuevo modo de hacer cine, el cual en la actualidad continúa hibridándose. Pero para poder entender dicha afirmación es necesario analizar los orígenes del *Nuevo Cine Latinoamericano* y los procesos socioculturales que le contextualizaron.

1.1 Orígenes del Nuevo Cine Latinoamericano

Así como en tiempos anteriores, las diferentes manifestaciones artísticas de carácter regional eran expuestas en museos nacionales y demás espacios propicios para acentuar la existencia de una identidad cultural, del mismo modo en los tiempos que la tecnología abarcó en mayor medida a las sociedades, el cine colocó en un lugar protagónico a las culturas del mundo exhibiéndolas como un espectáculo. A través del tiempo, el cine en América Latina ha presentado una fuerte tendencia hacia la elaboración de un discurso fílmico, basado en las producciones cinematográficas que se realizan en Europa y Estados Unidos, y es esta arraigada relación, la que sujeta las consecuencias socioculturales que trajeron consigo el sometimiento de América Latina a un imaginario de desarrollo y avances culturales. No obstante, es en los años cincuenta donde se produce un cambio respecto a las películas que se venían haciendo en Latinoamérica. Atrás quedan películas que reproducían fielmente el modelo de representación institucional propagado por la industria *Hollywoodense*, para dar paso a una serie de películas que servirían de preludeo del movimiento cinematográfico conocido como *Nuevo Cine Latinoamericano*. Películas como *Río, cuarenta grados* (1955), *Tire Dié* (1958), *Mercado de Abasto* (1955), *Edad Difícil* (1956), *El Mégano* (1955), entre otras, se enmarcaron dentro de un período de transición donde se propone una nueva mirada acerca de las temáticas sociales y culturales de Latinoamérica. Dicho cambio en la producción de

películas también encuentra su influencia en los movimientos, corrientes y/o producciones extranjeras, y esto debido a las posibilidades de contacto cultural que se dan gracias a la globalización. Sin embargo lo que varía en ellas, es que por primera vez en el cine latinoamericano se producen películas que no responden meramente a las estrategias en pos de objetivos comerciales, tales como la exportación de identidades culturales inmersas en géneros cinematográficos con modelos narrativos minuciosamente definidos, sino que con el empleo de voces narrativas para dar a conocer el punto de vista ideológico de la clase social marginada, la combinación de recursos ficcionales y documentales, la fragmentación narrativa y el uso de la alegoría o la metáfora, entre otros aspectos formales, establecen determinadas características estéticas e ideológicas que los cineastas del *Nuevo Cine Latinoamericano* también van a adoptar. Pero dichos aspectos no son solamente consecuencia del contexto socio-cultural en el cual se encontraban inmersos estos directores, sino que también tienen una fuerte influencia del *Neorrealismo Italiano*, y esto gracias a que en dicho acontecer cinematográfico los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano* encontraron ciertas semejanzas que podían ser utilizadas para sus intenciones en la reformulación de la identidad cultural. En una entrevista que le realizaron al director cubano Tomás Gutiérrez Alea en el año 1977, deja en claro, la influencia que tuvo este movimiento cinematográfico, para con los precursores del *Nuevo Cine Latinoamericano*.

...Sin embargo una cosa es obvia, desde el principio de la revolución, nuestro fundamento artístico era esencialmente, de hecho, el Neorrealismo Italiano. Consideraciones muy obvias apoyan esto, y no solo el hecho de que Julio García Espinosa y yo hayamos estudiado en Italia durante ese período y estuviéramos muy permeados por el modo de acercarse a la realización cinematográfica. (Marino, 2004, p.67)

No obstante, es la negación de ser una copia fiel del *Neorrealismo Italiano*, sumado a que la construcción de una identidad cultural no radica en contemplar a una masa homogénea

como los partícipes de una sociedad, y la búsqueda de la descolonización del cine Latinoamericano, lo que llevó a diferentes directores cinematográficos en diferentes países de Latinoamérica, a proponer un cine que pudiera ser autónomo ideológica y políticamente, escapando de los modelos de realización, producción, exhibición y distribución instaurados por el modelo *Hollywoodense*. Aparecieron entonces, ciertas propuestas teóricas acerca de un *Nuevo Cine Latinoamericano*, las cuales deberían acompañar la práctica fílmica por parte de sus creadores. Es así como aparece en Brasil, la teoría *Estética del hambre* (1965), de Glauber Rocha, en donde se plantea la violencia como un recurso contra la dominación imperante, por su parte, en Argentina aparecen destacablemente los directores Pino Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, agrupados bajo el nombre *Cine Liberación*, los cuales produjeron la teoría del *Tercer Cine*, inmersa en un compilado de escritos llamado *Cine, cultura y descolonización* (1968-1972), esta teoría reflexiona acerca de la destrucción de la cultura dominante en pos de reemplazarla por una cultura nacional propia, donde la obra de arte, y en lo que nos respecta, el cine, sirva como una herramienta íntegramente revolucionaria en aras de una transformación socio-cultural, pero para que se pudiera lograr esta transformación, sería necesario descolonizar al cine, tomando partido de la autonomía de estas tres fases; la producción, la distribución y la exhibición. En Bolivia destaca el director Jorge Sanjinés, el cual publica *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1980), en este libro el director, propone como protagonista de sus películas, al personaje real, dejando de lado los actores profesionales, para lograr así la veracidad necesaria que necesita el espectador, para reconocer su condición de dominado y explotado por la ideología oficial aburguesada, en contrapunto a la sociedad indígena.

Pero a diferencia de Uruguay, Brasil y Argentina, en Cuba surge un cine que se gesta de la mano de la revolución contra Fulgencio Batista, aparecen directores como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y Humberto Solás, los cuales trajeron una dura crítica acerca del cine de entretenimiento. Es Julio García Espinosa, quien publica la

teoría *Por un cine imperfecto* (1969), el cual coincide con la ideología de que la obra debe servir como una herramienta revolucionaria, antes que un mero producto artístico, dejando de lado la afición por lo meramente estético. Pero existía una preocupación aún mucho mayor, y era la sumisión con la que otros movimientos de vanguardia cinematográfica en contra del cine industrial de *Hollywood* habían sufrido. Acerca de ello Pino Solanas y Octavio Getino se refieren de la siguiente manera.

Si en los inicios de la historia –o prehistoria– del cine podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc., netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano. Resulta difícil en nuestros tiempos distinguir dentro del cine comercial y aun en gran parte del llamado “cine de autor”, una obra que escapa a los modelos del cine americano. El dominio de este es tal que incluso los films “monumentales” de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. (1969, p. 6).

Empiezan entonces a aparecer películas con un sentido revolucionario que interpelan al modelo industrial hollywoodense, y que de la mano demandan a la condición de un pueblo reprimido. El *cinema Novo* en Brasil, el *Tercer cine* en Argentina, la *Cinemateca del tercer mundo* en Uruguay y el *Grupo Ukamau* en Bolivia, entre otros, fueron los movimientos que practicaron este quehacer cinematográfico. Películas como *Vidas secas* (1963), *Barravento* (1962), *Deus e o Diabolo na Terra do Sol* (1964), *La hora de los Hornos* (1966), *Me gustan los estudiantes* (1968), *Liber Arce*, *Liberarse* (1969), *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969), *Yawar Mallcu* (1969), *Ukamau* (1966), *La Muerte de un Burócrata* (1966), *Las Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), *Hanoi, Martes 13* (1967), *Lucía* (1968), *Tres Tristes Tigres* (1968), *Valparaíso mi Amor* (1969), *El Chacal de Nahuel Toro* (1969), *Memorias del Subdesarrollo* (1968), *L.B.J.* (1968), *79 Primaveras* (1969), *Antonio das Mortes* (1969), traen consigo ciertas temáticas que se analizarán

detalladamente en otro capítulo. Sin embargo se anticipa, que estas temáticas van a ser recurrentes en las producciones de la época, distinguiéndose unas de otras, ya sea por las preocupaciones específicas que acaecían sobre cada movimiento, o por las condiciones sociales e históricas de los mismos. No obstante tenían algo en común y era la construcción de una identidad nacional, esta tarea centraba sus bases en una reivindicación de la cultura nacional como una vía para poder unificar las diferencias culturales. Para ello era necesario apropiarse de los nuevos lenguajes que surgieron en las vanguardias cinematográficas de la modernidad, pero utilizando la variedad de simbologías nacionales que tiene América Latina, estableciendo así un discurso que va a ser crítico frente a las instituciones sociales de la época.

Es entendible que los aspectos formales que estos movimientos cinematográficos en Latinoamérica adoptaron para con sus películas, tengan una fuerte influencia respecto al *Neorrealismo Italiano*, sin embargo hay una fuerte diferencia entre ambos y la misma radica en esa reformulación de la identidad cultural. Mientras que en Italia acontecía una etapa reaccionaria ante los modelos fidedignos de la industria *Hollywoodense*, en América Latina se buscaba la independencia absoluta de esta industria, como a su vez la reformulación de la identidad cultural, dicha reformulación no es consecuencia meramente al contexto político e ideológico que atravesaban los directores latinoamericanos de la época, sino que también se da debido al proceso de implantación de los medios y la constitución de lo masivo en Latinoamérica.

La atención a las mediaciones y a los movimientos sociales ha mostrado la necesidad de distinguir dos etapas bien diferentes en el proceso de implantación de los medios y constitución de lo masivo en América Latina. Una primera. que va de los años treinta a finales de los cincuenta, en la que tanto la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares. No porque lo económico y lo ideológico no fueran desde entonces dimensiones claves en el funcionamiento de los medios,

sino porque el sentido de su estructura económica y de la ideología que difunden remite más allá de sí mismas al conflicto que en ese momento histórico vertebraba y dinamiza los movimientos sociales: el conflicto entre masas y Estado, y su "comprometida" resolución en el populismo nacionalista y en los nacionalismos populistas. Dicho de otro modo, el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación... A partir de los sesenta se inicia otra etapa en la constitución de lo masivo en Latinoamérica. Cuando el modelo de sustitución de importaciones llega a "los límites de su coexistencia con los sectores arcaicos de la sociedad" y el populismo no puede ya sostenerse sin radicalizar las reformas sociales, el mito y las estrategias del *desarrollo* vendrán a sustituir la "agotada" política por soluciones tecnocráticas y la incitación al consumo. Es entonces cuando, al ser desplazados los medios de su función política, el dispositivo económico se apodera de ellos —pues los Estados mantienen la retórica del "servicio social" de las ondas, tan retórica como la "función social" de la propiedad, pero ceden a los intereses privados el encargo de manejar la educación y la cultura— y la ideología se torna ahora sí vertebradora de un discurso de masa, que tiene por función hacer soñar a los pobres el mismo sueño de los ricos. (Barbero, 1995, p.178).

Es entonces en la década del sesenta que los directores, críticos y partícipes del *Nuevo Cine Latinoamericano* propugnan la necesidad fundacional de hacer un cine que se deslindara de ese dispositivo económico de capitales extranjeros, proponiendo en contrapunto mecanismos que salvaguardaran tal dispositivo pero con capitales que fueran nacionales; con ello se buscaba dar la seguridad necesaria para la protección de las identidades nacionales, ya que el hecho de que las instituciones nacionales sean quienes promuevan los fomentos para la cultura, condiciona a la penetración de la cultura extranjera en las sociedades de la región. Sin embargo, este tema será profundizado en otro capítulo, por lo pronto es necesario entender las semejanzas y las diferencias entre ambas prácticas, la Italiana y la de América Latina; el siguiente capítulo esbozará las influencias que aportó el *Neorrealismo Italiano* a la cinematografía mundial, como así

también al *Nuevo Cine Latinoamericano* repasando a su vez lo que los distingue y por ende como estos aportes se hibridan en el devenir del quehacer cinematográfico.

Capítulo 2. La influencia del Neorrealismo Italiano

Para entender el surgimiento del cine *Neorrealista*, hace falta revisar sus antecedentes a modo de orientación. Un cine titulado como *Realista* se enmarcaba en un período fascista donde la Italia de Mussolini, usaba al cine como una herramienta propagandística en aras de difundir sus ideales y la magnificencia de su régimen. De la mano, traía consigo acciones represivas logrando así censurar a quienes buscaban manifestar una mirada alternativa a la oficial imperante. Es por ello que las películas de este período, no podían bajo ningún motivo mostrar la delincuencia común o gubernamental, como tampoco referir directa o indirectamente temáticas referentes a la pobreza e inclusive se prohibía en todos los aspectos el uso de la sátira. Con ello se buscaba a toda costa, mostrar una imagen de un régimen perfecto e intachable. Sin embargo esta represión se quebranta debido a los derrocamientos políticos y militares que sufrió el régimen, es así como empiezan a aparecer producciones audiovisuales que tienden a dar un giro no tan radical en cuanto a las temáticas sociales que acaecían en la cultura y la sociedad. Estas producciones buscaban reformular de manera muy conservadora, ciertos principios que devinieron en la gesta del Neorrealismo Italiano, el cual con un estilo diferente y renovado antepone ciertos recursos cinematográficos perennes hoy día. El recurso de forzar el fílmico dada la precariedad de recursos económicos que atravesaban los directores de la época, instalan una estética fortuita y distintiva a los demás movimientos cinematográficos de vanguardia. Dicho sacrificio se hace notorio también en el uso de la técnica cinematográfica, la cual si bien fue cuidada en aras de una expresión eficaz y directa, también deja entrever los pocos recursos con los cuales se contaba para realizar una película. Es por ello que se le da mucha importancia a los diálogos en el guión, utilizando así una diversidad de dialectos existentes en Italia, para con ello resaltar la esencia y la autenticidad de una realidad presente y no representada, pero para que esta realidad fuera propia, se necesitaban a los personajes reales de la misma, no bastaba

con construir diálogos que fueran destinados a las intenciones que un actor profesional tiene para con la verosimilitud. Para ello los protagonistas de estas películas se buscaban en las calles, en los barrios, etc. Sin embargo, este movimiento no dejó de lado los arquetipos en el cine, y es por ello que reaparecen figuras como la del niño y la mujer. Los cuales eran el eco de una necesidad de sincerar la cruda realidad que padecían, lo cual deviene en un sentido intrínseco de protesta, para consolidar el cine no solamente como una forma de espectáculo o entretenimiento, sino que por el contrario una herramienta de denuncia y crítica acerca de la Italia deprimida. Es por ello que aparecen temáticas como la guerra, la posguerra, la pobreza, la infancia deprimida e inclusive la sátira, sin embargo, el Neorrealismo encuentra su punto de quiebre ante la necesidad de encontrar nuevos horizontes, y es así como el movimiento cede ante las formulas mercantilistas del modelo Hollywoodense y se acomoda sumisamente al sistema industrial. Tomás Gutiérrez Alea lo menciona en una entrevista consignada en la obra *Cine Argentino y Latinoamericano* de Alfredo Marino.

Esa realidad percibida por la cámara por su propia naturaleza, condujo a una situación llena de contradicciones; el acto de documentar ese momento histórico no podía, de hecho evitar sacarlos a la superficie. En nuestra opinión, conforme esa realidad particular comenzó a evolucionar y a cambiar, el neorrealismo empezó a perder su fuerza conductora inicial. No evolucionó de una paralela o proporcional, sino que, en cambio, empezó a deteriorarse, a acomodarse a conceptos comerciales del cine como simple mercancía. (2004, p.67).

Otros de los factores que condicionaron el fin del Neorrealismo Italiano, eran las condiciones en las cuales Italia se encontraba, luego de que la democracia cristiana asumiera el poder en el año 1949, la situación del país empieza a mejorar en términos generales, de la mano, se reconstruyen internamente las industrias cinematográficas y se empieza a hacer un cine de producción a gran escala, lo cual va a traer en la masa social nuevas expectativas para con el cine. Obedientes a esos requerimientos en la sociedad, la experiencia de los directores neorrealistas para con esta masa social es la que va a

determinar la decisión de dar un punto final al movimiento. Es así como Vittorio De Sica, luego de haber estrenado la película *Humberto D* (1951) recibe una mala recepción de parte del público, a lo que él mismo menciona "El neorrealismo no es nada, tan sólo una idea, un punto de vista, una actitud moral" (1953).

2.1 En el mundo

Después de la *Segunda Guerra Mundial*, una Italia devastada es el contexto en el cual se encuentran inmersos directores como Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio de Sica. En su intención por realizar un cine que interpelara al cine oficial, el cual respondía a los intereses propagandísticos del régimen fascista de Mussolini, logran de manera individual, proponer nuevos aspectos formales y estéticos acerca de la sociedad italiana decaída en la posguerra. Consecuencia de la aparición de películas como *Roma, Ciudad Abierta* (1945), *El Limpiabotas* (1946) o *Ladrón de Bicicletas* (1948), entre otras, se establece paralelamente a la documentación de la condición social de Italia, una innovación con respecto al cine industrial *Hollywoodense*. *Paisá* (1946), por ejemplo, se hizo a modo de improvisación, la realización de esta película sin un guion definido, sin actores profesionales devienen en un recurso que va a ser renovador ante el modelo estructurado y precavido de la industria Norteamericana. Con esta práctica se buscaba describir la realidad en su mayor expresión, y por ende este recurso se hizo necesario para captar la dinámica de su naturaleza. Es por ello que Roberto Rossellini, únicamente preestableció el lugar del rodaje antes de ir a grabar; los actores y el mismo guión, se seleccionó e ideó en el mismo momento con la colaboración de quienes participaban en la creación de esta película. Pero la influencia que tuvo el *Neorrealismo Italiano* en la historia del cine, no solo refiere a aspectos formales y/o estéticos en pos de una crítica al contexto social de la época, sino que también alude a la negación de meramente representar la realidad. Tal cual como anticipaba Bazin (1966, p.282), el *Neorrealismo Italiano* sugería una nueva forma de realidad no representada; para ello, y en vez de

requerir del espectador la interacción necesaria para descifrar una realidad representada, este movimiento se proponía más bien a establecer una realidad a descifrar, es así como en el aspecto estético el Neorrealismo Italiano creó una nueva imagen la cual Bazin catalogó como la *imagen-hecho*. Pero más allá de la problemática acerca de la realidad formal o material del *Neorrealismo Italiano*, Deleuze sostiene en su obra *La Imagen Tiempo*, que dicha problemática es menester de lo mental en términos de pensamiento.

Sin embargo, no estamos seguros de que el problema se plantee efectivamente a nivel de lo real, se trate de la forma o del contenido. ¿No será más bien a nivel de lo «mental», en términos de pensamiento? Si el conjunto de las imágenes-movimiento, percepciones, acciones y afecciones sufrían semejante conmoción, ¿no era ante todo porque estaba haciendo irrupción un nuevo elemento que iba a impedir la prolongación de la percepción en acción, conectándola con el pensamiento y subordinando cada vez más a la imagen a las exigencias de nuevos signos que la llevarían mas allá del movimiento?. ¿Qué quiere decir Zavattini cuando define el neorrealismo como un arte del encuentro, encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados?. Así son los encuentros de Paisa de Rossellini, o del Ladrón de bicicletas de De Sica, y en Humberto D. De Sica plasma la célebre secuencia que Bazin ponía como ejemplo: la joven criada entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de gestos maquinales y cansados, limpia un poco, espanta a las hormigas con un chorro de agua, coge el molinillo de café, cierra la puerta con la punta del pie. Y cuando sus ojos atraviesan su vientre de mujer encintada, es como si estuviera engendrando toda la miseria del mundo. He aquí que en una situación corriente y cotidiana, en el transcurrir de una serie de gestos insignificantes pero que obedecen mas tanto a esquemas sensiomotores simples, lo que ha surgido de repente es una «situación óptica pura» ante la cual la criada se encuentra sin respuesta ni reacción. (1987, p.12)

Es decir, que en el contexto en el cual los personajes se encuentran inmersos, estos no tienen poder de elección ni reacción, por ende se ven limitados antes que accionar, a percibir y registrar la situación y/o el contexto que atraviesan.

A diferencia de los comportamientos concatenados en forma de emoción o pasión por

parte del *Realismo*, el Neorrealismo Italiano se decanta por una parálisis motriz. La situación los somete y el contexto los condiciona, por ende solo pueden ver y oír lo que pasa a su alrededor.

Lo que define al Neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del Neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo. Es quizá tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo. Se objeta que el espectador siempre tuvo delante «descripciones», imágenes ópticas y sonoras, exclusivamente. Pero no se trata de eso. Pues en lo que respecta a los personajes, estos reaccionaban ante las situaciones; lo hacía incluso el que, a causa de los accidentes de la acción, maniatado y amordazado, se veía reducido a la impotencia. Lo que el espectador percibía era una imagen sensoriomotriz en la que en mayor o menor medida él participaba, por identificación con los personajes. Hitchcock inauguró la inversión de este punto de vista cuando incluyó al espectador en el film, pero solo ahora la identificación se invierte efectivamente: el personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en la que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. (Deleuze, 1987, p.13)

No obstante, son ciertos recursos intrínsecos en el *Neorrealismo italiano* los que van a concluir en esa nueva imagen a la que se refiere Bazin (1967). Los mismos también confluyeron en un aporte que tanto a distintas partes del mundo, y en concreto, el *Nuevo Cine Latinoamericano* adoptaron en sus prácticas cinematográficas.

2.2 En Latinoamérica

Los años sesenta vieron culminar en varios países de América Latina a lo que se conoció como el *Neorrealismo Italiano*. En ese entonces, aparecen coyunturalmente movimientos reaccionarios ante la sumisión de un modelo que había interpelado de una u otra forma al modelo de producciones industriales devenidas de *Hollywood*. En América Latina surge

entonces la emergencia por devolverle al cine una mirada profunda acerca de la condición social y neocolonizada que padecían. Si bien ningún movimiento prevalecía por encima de otro, todos tenían un sentido común en cuanto organizar una producción meramente nacional y autónoma se refiere. Es por ello que la influencia que tuvo el *Neorrealismo* para con el cine Latinoamericano esta sesgada por la construcción de *realidad* que realizaron los directores italianos, así como también por el contexto social, cultural y político en el cual se encontraban inmersos. Pero para poder determinar el marco de esta influencia, es necesario delimitar la dimensión intertextual entre los dos movimientos, estableciendo así sus semejanzas y diferencias para luego poder analizar la reescritura llevada a cabo por los cineastas latinoamericanos.

Las influencias entre estos dos movimientos están signadas en varios aspectos formales, la cita de directores italianos y sus películas en las producciones latinoamericanas demandan una reivindicación para con el cine. Dicha intertextualidad también aparece en formas estéticas similares; el tratamiento que se le da a la fotografía en el *Nuevo Cine Latinoamericano* por ejemplo, remite en ciertos casos a la manera de filmar de los neorrealistas Italianos. El blanco y negro virado a una tonalidad grisácea se corresponden estética y financieramente. Pero no solamente esta elección responde a la precariedad de recursos económicos que atravesaban ambos movimientos, sino que también es necesaria una actitud fuera de los estándares industriales para poder concebir y documentar esa realidad existente. Por ello el Nuevo Cine Latinoamericano se va a decantar por los espacios marginados en las grandes ciudades al igual que lo hizo el *Neorrealismo Italiano*, lo cual supedita la iluminación en ambos tipos de cine y conforman una similitud estética, ya que el grabar en exteriores sugieren el uso de luz natural.

Por otro lado, la argumentación de las teorías de los latinoamericanos van a encontrar en el cine *Neorrealista* ciertos límites los cuales están dispuestos a suplantar. Si bien los directores aglutinados en lo que se denomino *Neorrealismo Italiano* proponían temáticas que coinciden en el *Nuevo Cine Latinoamericano*, sus personajes buscaban ante la

perplejidad condicionada a la cual se veían sometidos, un modo de evolución y superación para salir de dicha condición, caso contrario sucedía en las películas latinoamericanas de la época, ya que los personajes aquí suscitados no pertenecían a una clase obrera en la búsqueda de una escala social, sino que por el contrario, eran la miseria misma que deambulada indigente y marginada por los albores de una violencia exacerbada. Esa *realidad* representada era producto de una dura crítica a la modernidad y a la sumisión de la sociedad ante los modelos sociales ajenos a su cultura, es por ello que la preocupación que va a ocupar a los directores en Latinoamérica, no remite meramente a la condición marginal que atraviesa el pueblo, sino que por el contrario va mas allá, se trata de la búsqueda de una identidad cultural, para la cual se requiere una gran porción de militancia.

Si bien, los caldos de cultivo creativo, en el caso de las cinematografías del Neorrealismo y del Nuevo Cine Latinoamericano, fueron muy similares, crisis históricas, crisis social y económicas, contestación al estado de cosas en las respectivas sociedades, las diferencias son también palpables y pienso que podrían sintetizarse en las palabras IDENTIDAD y MILITANCIA. En Italia la noción de identidad cultural y nacional estaba sostenida por la memoria orgullosa de un inmenso y prodigioso pasado histórico y cultural. Todos los caminos conducían a Roma pero ningún camino tenía un destino cierto en la Latinoamérica de esos años. ¿Lo tiene hoy? ...Y con esa preocupación surgió muy pronto la idea de un nuevo lenguaje, de un lenguaje cinematográfico propio, de una narrativa ya no europea-americana o hollywoodense, sino una narrativa propia que tenía que ver con nuestra mentalidad, que conjugara los ritmos internos de la espiritualidad nacional, que se construyera ya no sobre los pilares del individualismo helénico, judeocristiano, sino sobre la cosmovisión de las mayorías morenas del país que entienden al tiempo como un viaje circular, como un eterno regreso de todo. (Sanjinés, 2003, p.4).

Esta necesidad se instaura entonces como una herramienta funcional para lograr así un proceso de transformación en la sociedad, sin embargo, para lograr tal cometido es

necesaria una transculturación, que los cineastas latinoamericanos vieron factible solo si se tenía una actitud militante.

Pero existe aún otro carácter que diferencia una corriente de la otra y éste es el carácter militante del Nuevo Cine Latinoamericano. Este surge de una cinematografía contestataria, que se hace para subvertir una realidad social intolerable, que se enfrenta, en muchos casos con el aparato poderoso del estado, que denuncia las atrocidades dictatoriales, que registra la memoria de sucesos que se pretende esconder u olvidar, que se juega la vida a veces para proyectar sus imágenes y que está muy lejos de buscar dinero, fama y glamor... Creo que varios realizadores italianos del Neorrealismo se sintieron a su vez, comprometidos con la causa de su pueblo, tal vez la mayoría y fueron portavoces del mismo sentimiento de compromiso, de militancia política en la Italia de aquellos primeros años de la postguerra, pero ese gran país ya estaba libre del fascismo, de la ocupación y el horror nazi y las anchas avenidas quedaban libres para construir otra sociedad, habían conquistado espacios seguros para exhibir sus obras, eran vistos y comprendidos en el mundo entero, hacían un cine que circulaba, que se demandaba porque tenían acceso a los circuitos. En Latinoamérica, se perseguía a los cineastas contestatarios, se los buscaba para exiliarlos, para encarcelarlos, para torturarlos, para matarlos. Dictaduras latinoamericanas, con policías y militares entrenados en escuelas norteamericanas, asesoradas por agentes gringos, se ocupaban de impedir que ese cine revolucionario se difundiera, que esos cineastas prolierasen, que esas películas se comentaran, que esos materiales se pudieran procesar. Son conocidas las peripecias y sufrimientos – incluido el asesinato de un camarógrafo – de los realizadores de La Batalla de Chile, es conocido el secuestro y desaparición del cineasta argentino Raymundo Gleyzer. (Sanjinés, 2003, p.5).

Pero para que dicha transformación cultural se pudiera haber dado integradamente en toda Latinoamérica, se tenían que presentar manifestaciones que en la coparticipación entre el estado y la sociedad forjaran la construcción de una identidad propia. Es por ello que en reiteradas ocasiones los directores latinoamericanos realizaban congresos y reuniones para así proponer medidas que integraran su cine. Esta acción trajo consigo un fuerte aporte a la conformación de un lenguaje propio a nivel regional, diferenciándose

radicalmente de ciertas manifestaciones cinematográficas de la época. Pero sin embargo, fueron los procesos de modernización en los países latinoamericanos los que trajeron consigo una fuerte transformación sociocultural, la misma está ceñida a dicho proceso y por ello la hibridación presente en las películas latinoamericanas hasta la actualidad, tienden a presentar en mayor o menor medida aspectos característicos de los procesos socioculturales que acaecieron en determinadas épocas. Ahora bien, para poder entender dichos aspectos primero es necesario entender a la hibridación como un fenómeno socio-cultural en América Latina.

Capítulo 3. La Hibridación como fenómeno socio-cultural en Latinoamérica.

La necesidad fundacional de la creación de un propio lenguaje en el cine, el cual se ve influenciado por diversos fenómenos políticos, sociales y culturales, como la mera necesidad de responder a los cánones racionales de un pensamiento occidental que se considera propio, devienen en el auge de una producción que se autoreferencia cinematográficamente en América Latina. Dicha autoreferencialidad se forma desde una mirada progresista que reacciona a un modelo impuesto. El *Neorrealismo*, el *Free American Cinema*, el *Nuevo Cine Latinoamericano*, la *Nouvelle Vague* entre otros, son modelos contestatarios ante el cine industrial de *Hollywood*, por ende nacen al margen de dicho modelo cumpliendo la función reformadora de algunos elementos que se vuelven disfuncionales u obsoletos para ciertos directores cinematográficos. No obstante, algunos de estos modelos contestatarios se limitan a la mera práctica de autoreferenciar sus propias problemáticas, lo cual trae consigo una incapacidad de generar cambios significantes ya sea en el campo ideológico, social, productivo y/o cultural de la misma sociedad que critica. El *Neorrealismo Italiano posmoderno* es un ejemplo claro de la sumisión que sufrió ante los intereses puramente económicos del cine Industrial. Algo similar sucede con las películas latinoamericanas acuñadas bajo el movimiento *Nuevo Cine Latinoamericano*, donde se logra un triunfo en la argumentación identitaria, y si bien ese triunfo radica en una concientización ética por parte de las lecturas probables que realizaba el espectador, el movimiento termina resignado ante el modelo industrial, y esto debido a la incapacidad de competir con una maquinaria funcional y acorde al contexto económico y político preexistente, es decir el capitalismo. Este sistema representa entonces la fuerza y el poder sobre la sociedad y es desde este punto de vista, que los nuevos discursos de estos cineastas, se convierten en diálogos tensos y conflictivos que amenazan el orden, por lo cual son declarados como marginales. De ahí la persecución y la represión en una América Latina, sumida en dictaduras militares desde Colombia hasta Argentina, lugares donde las industrias fueron desmanteladas, los cineastas perseguidos

y en casos particulares hasta asesinados, logrando así la negación oficial de siquiera hacer un planteo al cine oficial, se trata ahora de la simple y llana posibilidad de no poder hacer cine en el continente. El poder dominante reprime y censura, pero es sabido a lo largo de la historia, que quien censura y reprime, es quien pierde la batalla en cuanto a la moral y a la ética se refiere, por ende, en la salida de este período oscuro y en la vuelta a la democracia de los años ochenta, los cineastas se inclinan por la formación y especialización en cuanto a su oficio se refiere. Se deja de lado la actitud vanguardista pero sin olvidar su aporte al cine, se vuelcan a dominar las estrategias y los oficios del cine repasando los recursos que dejaron sus antecesores, y releendo los aportes textuales que se han escrito a lo largo de la historia del cine se configuran en una actitud academicista. Esta actitud es en sí misma parte de la integración que las nuevas sociedades latinoamericanas comparten en común. A través de lo *nuevo* se insta una renovación socio-cultural dentro de una expansión que está al servicio del desarrollo industrial. García Canclini se refiere acerca de ello de la siguiente forma.

La *expansión*, así como la *renovación* social y cultural, se han venido manifestando en el rápido desarrollo industrializador y en el crecimiento de la educación media y superior, en el dinamismo de la experimentación artística y literaria a lo largo del siglo XX, en la fluida adaptación de ciertos sectores a la innovaciones tecnológicas y sociales, pero estos impulsos renovadores no sustituyen las tradiciones locales, a veces las acompañan y otras entran en conflicto con ella, aunque sin destruirlas. También en las metrópolis se observan mezclas multiculturales, pero una característica que llama la atención en América Latina es que la heterogeneidad es multitemporal. La industria no elimina las artesanías, la democratización no suprime en forma evolucionista los hábitos autoritarios, ni la cultura escrita las formas antiguas de comunicación oral. En algunos casos, la persistencia de costumbres y pensamientos antiguos puede verse como resultado del desigual acceso a los bienes de la modernidad. Pero otras veces estas hibridaciones persisten porque son fecundas. (Canclini, 1990, p. 111).

Como lo habíamos anticipado en el marco teórico de este proyecto, la hibridación entonces enmarca una serie de mezclas que se dan en los avances posmodernos en la sociedad latinoamericana. Es sabido en el campo de la antropología por ejemplo, que los símbolos de comunidades aborígenes son fusionados en la actualidad con imágenes y/o tendencias contemporáneas, esto se puede comprobar en diseños, artesanías y demás manifestaciones con fines artísticos y/o comerciales. Otro ejemplo es la música, la cual en su insaciable búsqueda de nuevos ritmos, mezcla sonidos propios de instrumentos autóctonos con los producidos a través de tecnologías actuales. Es por ello que estas nuevas manifestaciones son híbridas en sí misma, y en lo que respecta a este discurso, el cine latinoamericano se hibrida para dar paso a un nuevo cine, en el cual persisten los rastros de sus predecesores pero con recursos formales que varían y se vuelven intrínsecos en la cinematografía Latinoamericana actual. No obstante es preciso analizar cuales fueron los cambios formales y estéticos que se empiezan a presentar en los confines del *Nuevo Cine Latinoamericano*.

3.1 ¿Ser o estar?, Cine Latinoamericano

Desde la experiencia histórica se proyecta a modo universal distintas tecnologías y sistemas que atentan contra las dimensiones básicas de la condición humana, las cuales se tornan valiosas para el *estar* y el sentido del *ser* humano actual, donde los susodichos se ven desafiados por sus propias invenciones, producto de una hibridación naturalizada en las sociedades devenidas de un pensamiento racional infundado desde la época de la colonia. En contrapunto al pensamiento occidental impuesto a la cultura Latinoamericana, *primero pienso luego existo*, su teoría fundacional radica en la mera existencia para luego pensar. Rodolfo Kusch (1988) en sus *Anotaciones para una estética de lo Americano* perfila entonces al arte como un recurso privilegiado en la búsqueda del *ser Americano*. La literatura en épocas anteriores a los movimientos cinematográficos de vanguardia en Latinoamérica, eran el medio de manifestación en contra de las ideas positivistas que se

practicaban en Argentina particularmente, por ende, mientras la masa social respondía a su propia estructura intelectual, el arte era el intermedio para cuestionarles sus propios problemas. Con este aporte el autor reconoce al arte como el factor que puede encerrar y manifestar los problemas de la realidad socio-cultural, política y económica de una estructura intelectual que a su vez niega y excluye dichos problemas. Es así como entonces se da una negación acerca del arte autóctono por parte de la civilización, ya que para él, el arte Americano es un arte de producción antes que de creación, por lo cual la estética del placer y de las formas presentes en el arte de creación, no son contempladas en este arte de producción y por ende se le considera una estética fallida. Este pensamiento tiene cierta coincidencia con lo que la mayoría de los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano* realizaron, en donde con un mismo sentido ideológico regionalista, intentaron instaurar un cine propio y autóctono, y para ello optaron por dejar de lado los recursos formales y estéticos propios del cine Norteamericano, centrándose tácitamente en el acto de producir películas que pudieran manifestar las problemáticas de una sociedad. Pero como ese acto artístico de producción de películas contenía en sí mismo cierto grado de violencia, la cual era necesaria para la consecución de la obra, se les consideraron alteradoras de ese orden intelectual llevado a cabo por las dictaduras en su momento.

Decía Klages que el artista ejerce una especie de violencia al crear. El mismo término "expresión" lo confirma. El arte se vuelca con violencia, como venciendo una resistencia, ya que expresa un contenido que adopta una forma. Y es el análisis de esta expresión de un contenido lo que convierte al arte en una transición de un ámbito rigurosamente vital hacia otro que no lo es. El contenido del autorretrato de Van Gogh y la forma adoptada por él constituyen dos opuestos inconciliables entre sí: el uno referido a la vida y el otro estructurado de acuerdo con un canon socialmente comprensible. No se trata solamente de una conciliación mecánica, por la que lo vital se funde a lo formal. Hay en el proceso del arte, como acto, la superación de una falla esencial en lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia, precisamente aquél por el cual la vida y la inteligencia se oponen,

como también ocurre con instinto y razón, individuo y sociedad. Es una oposición por contradicción, ya que el segundo elemento encierra la negación del primero.

En lo más hondo, es un triunfo de lo estático sobre lo dinámico, del signo sobre lo signado. El arte entra así en el proceso general de lo humano porque subsume el mundo vital al mundo intelectual para fijar y contener. (Kusch, 1988, p.2).

A raíz de esa acción violenta del arte, y en este caso en particular, las películas del *Nuevo Cine Latinoamericano* vuelven a ser releídas, pero ahora desde un aspecto plástico, es decir, analizando los aspectos estéticos y formales que contienen a las denuncias de lo que en un principio fue excluido. Es así como dichas películas se convierten en la posteridad como una respuesta plástica a la pregunta inicial que un grupo social se había hecho sobre sí mismo. Por otro lado se encuentra la problemática de la libertad de expresión. La censura por parte del estado y las estrategias comerciales instauradas por el cine *Hollywoodense*, fundan la necesidad de un cine descolonizado, esto trae consigo una doble acción violenta, la represión por parte del estado y la reacción de los cineastas reprimidos a través de películas realizadas en la clandestinidad. Dichas acciones no pasan desapercibidas, pues se da una transformación en el *ser*, lo cual conlleva a estos cineastas a establecer una cercanía entre lo *formal* y lo *vital*, es decir, optan por documentar con sus formas, la realidad verídica de la sociedad acaecida en Latinoamérica, tal cual como lo habían hecho los *Neorrealistas*, con sus semejanzas y diferencias analizadas anteriormente, logrando así acortar la distancia que señala Kusch.

La polaridad genética del acto artístico se apareja, agravándose, a un viejo problema de nuestra vida social entera, y es la distancia entre lo realmente vital y lo realmente estructural y de nuestra cultura, distancia que va del suburbio al centro, del campo a la ciudad, del individuo a la sociedad, y se plantea aun dentro del individuo como vida y razón. (1988, p.3).

Es por ello de la importancia que autores como Frantz Fanon (1963) infundaron en los cineastas de este movimiento en Latinoamérica, ya que con su abordaje acerca de la necesidad de una revolución en pos de una descolonización, fundan en dichos cineastas

sentimientos de libertad y de expresión acerca de la realidad que afrontan, por ello que sus personajes, sean vagabundos, indígenas, ladrones, marginados, reprimidos y todas las clases aculturizadas en el continente son personajes reales. Con ello forjan una realidad misma desde el *estar*, es decir, el simple hecho de documentar la vida cotidiana de estos personajes, en el caos, en las sensaciones, con sus sentimientos, angustias y emociones, sugieren una aceptación de dicha realidad, y cuando la documentan revelan las verdades encubiertas que se presentan todos los días en estas sociedades desfavorecidas, a lo cual no existe explicación alguna. Por ello la necesidad de documentarlos, para anteponerse a la concepción del hombre racional occidentalizado en América Latina, el cual basa su cultura en un pensamiento enciclopédico ansioso por saberlo todo, con los fines de que el individuo pueda ser ubicado bajo algún rotulo de los que tantos tienen las clases sociales de la sociedad. Esta dicotomía de la realidad, sugiere entonces la imposición del *estar* antes que el *ser*. Kusch (1986) se refiere al *estar-no-más* como la mera circunstancia en la que el indígena contempla y acepta su contexto sin transformarlos y anteponiéndose a las acciones que realiza la cultura occidentalizada en pos del progreso y la consecución de bienes materiales para fundamentar un sentido de existencia a través del *tener*. Como afirma Fornet (1988) en la contraportada del libro de Teresa Toledo, este cine ideológico, haciendo referencia al *Nuevo Cine Latinoamericano*, tiene la intencionalidad de usar una imagen capaz de abarcar las realidades que conforman la verdadera cara de América Latina. Los artífices de esta búsqueda, son los propios cineastas latinoamericanos que suelen responder a esa mirada de un origen y un destino en común, donde el *ser*, devenido de los sistemas progresistas y capitalistas, juega un rol fundamental debido a su imperante posición en el nuevo continente. Por ello que los confines del *Nuevo Cine Latinoamericano* están relacionados a una estandarización propia del cine industrial, y a ciertos comportamientos sociales devenidos de los procesos socioculturales que ya se mencionaron anteriormente. Pero un factor determinante, va a ser la modernización con todos sus

recursos tecnológicos, formales y estéticos, los cuales confluyen en una multiculturalidad que híbrida por antonomasia al cine en Latinoamérica. Dicha hibridación se sujeta en la transformación sociocultural de la región, y por consiguiente trae consigo nuevos aspectos formales y estéticos en el cine Latinoamericano. El estudio de su morfología repasando su contexto más inmediato es lo que sustenta el próximo capítulo.

Capítulo 4. Hibridación del Cine Latinoamericano

A finales de la década del ochenta el *Nuevo Cine Latinoamericano* atraviesa una profunda crisis. Aunque la crítica cinematográfica internacional lo avalaba, el contexto histórico de la época daba muestras de una recomposición de las fuerzas en el campo simbólico de la cultura latinoamericana. Esto trae como consecuencia un discurso que se vuelve anticuado y por ende que no se moderniza. Así también la globalización resta credibilidad al relato de la identidad nacional, con su proliferación de imágenes y lenguajes masivos a través de los medios de comunicación, vuelven obsoletos los argumentos críticos de este movimiento. La estrategia cultural que ofrecía el *Nuevo Cine Latinoamericano*, se ve alterada gracias a los intercambios transnacionales que se empiezan a dar y la aparición de grupos subalternos que plantean su diferencia cultural al interior de la nación. García Canclini (1990) se refiere acerca de ello a que el *Nuevo Cine Latinoamericano* ignoró la capacidad de apropiación e intercambio de los grupos subalternos y la cultura popular. Otro factor que condujo a los confines de este movimiento cinematográfico, fueron las nuevas políticas neoliberales, las cuales llevaron a los entes autárquicos diseñados para el fomento de la industria nacional y cultural, a verse agobiados por el déficit fiscal y por ende limitan mayoritariamente su intervención. Por consecuencia la privatización viene a ser las soluciones por parte de estas políticas, pero traen consecuencias desfavorables para la industria nacional. Es así pues como la renovación sociocultural en Latinoamérica, devenida de factores como la globalización y la multiculturalidad, trae consigo una serie de películas que optan por representar la realidad contemporánea bajo un formato acorde al modelo de representación del cine estandarizado, sin embargo la importancia de este cine es que revive los valores aportados por el *Nuevo Cine Latinoamericano*, por ello sus temáticas van a evidenciar las problemáticas sociales de países con gobiernos democráticamente electos. Entre las temáticas que analizaremos detenidamente a priori, destaca la de la niñez, ya que su aparición es reiterativa en la mayoría de los períodos del cine latinoamericano. El

contexto en el cual están inmersos estas producciones remiten a una globalización donde la propagación se instala como un eje fundamental para el reconocimiento de tales obras, quedando atrás la censura y la represión. En este marco que integra y cohesiona al cine latinoamericano actual, van a perdurar ciertos discursos propios del *Nuevo Cine Latinoamericano*, los cuales demandan una reformulación de ciertos conceptos que los gobiernos de turno profesan, como por ejemplo, el desarrollo, la modernidad o la identidad. Para sostener tal discurso se recrea la vida marginal en las calles, aparece el narcotráfico como otro problema más para la niñez, la violencia muta de ser un hecho puntual, para convertirse en una cotidianeidad en la sociedad y la corrupción estatal es maquillada con dobles discursos. Otra característica también importante de este nuevo cine, es la adaptación y resignificación de los géneros presentes en obras literarias y cinematográficas, y esto se produce de modos paralelos y circunstanciales, sin ser homogeneizados, configurando así una nueva tendencia en el cine latinoamericano.

4.1 Nuevas Producciones

Si bien cada obra de este nuevo cine latinoamericano tiene su propio sentido, en conjunto con las demás constituyen una visión de la situación humana actual en Latinoamérica. Los nuevos realizadores empiezan a expresar en sus películas un desprestigio por parte de las instituciones económicas y políticas de la región, como así también por el ambiente cultural que se vivía. Con un cine sensibilizado por la situación de posdictaduras en América Latina, el punto de vista va a estar direccionado en las consecuencias del pasado, mas no en sus causas. Pero dicha mirada va a ser una mirada escéptica que roza con la obviedad de la situación, limitando así cualquier intención de denuncia, para pasar a una actitud subjetiva pero no silenciosa. Es el caso de películas como, *Carandirú* (2003), *La vendedora de Rosas* (1998), *Rodrigo D: No Futuro* (1994) *Tropa Elite* (2007), *Pizza birra y faso* (1996), *Bolivia* (2001), *El bonaerense* (2002), *La libertad* (2001), *Mundo grúa* (1999), *Leonera* (2008), *Colombian Dream* (2006), *La virgen de los Sicarios* (2000),

El *Callejón de los Milagros* (1995), *Ratas, ratones y rateros* (2000), *Amores Perros* (2000), *Ciudad de Dios* (2002), *Tony Manero* (2008), *El Pajesapo* (2007), *El Custodio* (2006), *Perro Come Perro* (2007) y *La Buena Vida* (2008) entre otras. Las cuales en conjunto manifiestan una América Latina sumida en la incertidumbre, sin referentes a los cuales acudir y con crisis socioculturales por mejorar. La naturalidad de su relato es un carácter común en la mayoría de las producciones, esto lo logran a través de una pregnante fuerza testimonial en los diálogos, las cuales representan bajo un sistema estandarizado cinematográfico la cruda realidad urbana a la cual pertenecen. Este carácter intimista sumado a particulares casos en los que algunos directores se decantan por el uso de ciertos aspectos formales que rozan la línea con el documental, van a instaurar en este cine una estética híbrida. Para poder dramatizar la violencia y la marginalidad, este nuevo cine, a diferencia del *Nuevo Cine Latinoamericano* se amoldó a las formulas clásicas del cine. No obstante este cine de la posmodernidad se encuentra condicionado por una época de hibridaciones culturales y sociales, las cuales constituyen la esencia de sus poéticas. Así como en los aspectos formales el cine latinoamericano actual toma de las prácticas heredadas en la historia del cine ciertos recursos, es del *Neorrealismo Italiano* y del *Nuevo Cine Latinoamericano* donde los críticos de cine van a encontrar, debido a las semejanzas geográficas e históricas, ciertas diferencias y herencias entre ambos. Ahora bien, este cine sin embargo no es consecuencia directa de ambas prácticas, ni tampoco en el devenir cronológico representa una evolución de las mismas, sino que en su aparición de forma individualizada y no aislada se instauran como un nuevo fenómeno cinematográfico en la convergencia multicultural de América Latina. Al igual que el *Nuevo Cine Latinoamericano* y el *Neorrealismo*, muchos de estos nuevos cineastas usan personajes naturales con los cuales logran armar guiones que representan la realidad a contar, pero con la diferencia de que al estructurar el guion toman porciones de la realidad del actor natural y los incluyen en el argumento de la película. Es este cruce de elementos propios de la ficción y el documental, sumado a

otras fusiones en el cine Latinoamericano actual, son los que van a achicar la distancia entre ambos géneros, logrando así fusionar en cierto modo ambas prácticas y por consecuente postular a este nuevo cine, como un cine híbrido en sí mismo.

4.1.1. Construcción Espacio-temporal

La construcción de un espacio en una película se supedita al tiempo en que la diégesis del relato transcurre en la misma. A partir de esta definición, se podrán revisar los orígenes de las construcciones espaciales y temporales que el cine latinoamericano actual viene haciendo.

A lo largo de la historia el cine clásico *Hollywoodense* ha buscado ocultar los mecanismos que hacen posible una relación entre el espacio y el tiempo de una película. A dicha construcción se le agregó un sistema sonoro y el *raccord* manejado desde el montaje, permitía dar continuidad a la acción en aras de conformar ese espacio imaginario que el espectador asimilaba como verosímil. No obstante en la temática que a este capítulo respecta, se destaca la innovación que ofreció el Neorrealismo Italiano para con la construcción de dicha espacialidad temporal. En el período previo a la aparición del *Neorrealismo* en Italia, ciertas películas mostraban tramos de las ciudades reales de una Italia previa a la *Segunda Guerra Mundial*, las mismas anticipaban un cambio trascendental en cuanto a la espacialidad y la temporalidad se refiere, ya que muchos de esos mecanismos invisibilizados por el cine clásico de *Hollywood*, ahora van a ser expuestos como una característica intrínseca y transformadora del relato cinematográfico. Es así como la actitud documentalista del *Neorrealismo Italiano* sugiere un espacio real del contexto en el que transcurren los personajes. Dicho espacio está arraigado a la diégesis de la historia y es así como empiezan a aparecer planos que encierran la conjunción de la acción con el espacio real registrado, no se trata más de una representación o de una construcción verosímil del contexto, sino que por el contrario es la realidad misma que contextualiza al relato y por consecuente a los personajes. Dicha

elección estética e ideológica es la que va a determinar las características narrativas del *Neorrealismo* devenidas en el *Nuevo Cine Latinoamericano*. Sin embargo es necesario profundizar acerca de la relación *espacio-tiempo* para poder establecer los aportes y las diferencias de dicha construcción, tanto en el *Neorrealismo Italiano*, como en el *Nuevo Cine Latinoamericano*, para luego poder determinar los rasgos espaciales y temporales que caracterizan al cine Latinoamericano actual.

El cine al igual que la literatura posee un orden cronológico que puede ser alterado o no. Tanto la diegesis del relato y la forma como se cuenta el mismo, deben ser analizados desde la temporalidad, ya que es el factor determinante que delimita y organiza en la extensión de la película su relato. Según los términos narratológicos de Genette (1989) se plantean en el *tiempo* tres dimensiones temporales, las cuales van a ser fundamentales para poder cohesionar la temporalidad de un relato, para ello introduce los términos de *orden*, *duración* y *frecuencia*. El orden, se refiere a la lógica interna del relato, es decir, al modo como el relato se desenvuelve en el tiempo, para ello sugiere dos tipos de relatos. El primero es el *relato lineal*, el cual responde al inicio de una historia desde un punto inicial dirigiéndose hasta un punto final sin alterar la temporalidad en este transcurso, el otro tipo de relato es el *relato fragmentado*, el cual es el caso contrario al *relato lineal* y en el podemos ver como el orden temporal se altera dando paso así a ciertos tipos de anacrónicas llamadas *Analepsis* y *prolepsis*. La *Analepsis* vendría a ser en el cine el *flashback* y la *prolepsis* por ende el *flashforward*. En cuanto a la duración, se refiere acerca de la relación que hay entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión que tiene el soporte, es decir, en la literatura el texto y en el cine el fílmico. Consecuentemente esta relación trae consigo variaciones rítmicas que el autor las llama *anisocronias*, las cuales se dividen en cuatro tipos. *Pausa descriptiva* alude a los pasajes en los que el relato no revela ningún tipo de acción, son pasajes de transición que ayudan a conformar un todo espacial. *Muerte en Venecia* (1971) es un claro ejemplo donde este recurso está al servicio de la representación espacial, o *Blow-up* (1966) donde hay

acciones sin sentido o inclusive pasajes carentes de acción, en donde la *escena* desde el punto de vista temporal sugiere una relación igualitaria entre lo que dura la historia y el tiempo que emplea el argumento para narrarla. *Escena* refiere a la paridad que se da entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, esto es muy frecuente en los diálogos, donde constantemente se está añadiendo información a la historia pero no se acciona de manera decisiva para el relato. *Sumario* es cuando el tiempo del relato se hace menos extenso ante el tiempo de la historia y *Elipsis* implica la supresión de ciertas situaciones que han debido ocurrir en la historia, por ello se eliminan tramos de la cronología del relato. La tercera dimensión temporal es la de *Frecuencia* y en ella se refiere al número de veces que un hecho se representa en un relato y el número de veces que se supone ocurre en la historia. Ella puede ser *singulativa*, cuando se cuenta una sola vez el acontecimiento que sucedió. *Singulativo tipo anafórico*, cuando se cuenta un acontecimiento la cantidad de veces que sucedió. *Repetitivo*, cuando se cuenta más de una vez lo que sucedió una sola vez. E *iterativo*, cuando se cuenta una sola vez hechos repetidos o cotidianos de la historia, con ello se logra significar un conjunto de actividades idénticas realizadas por los personajes. Ahora bien, el *espacio* en la cinematografía es de carácter analógico, ya que el mundo que se proyecta en un encuadre, en un plano, en un fotograma; hace parte del mundo explícito de la historia, y siendo ese recorte de la realidad por ende el espacio implícito. Esta relación de tensión y oposición entre dos campos, Burch (1970) las va a analizar desde varios tipos de relación, de las cuales destacamos la de entre el *campo* y el *fuera de campo*.

Esta relación por tensión, se va a referir a que el espacio implícito dentro del encuadre se va a prolongar en seis direcciones, cuatro que refieren a las fronteras que componen el encuadre, es decir, las dos líneas verticales y las dos líneas horizontales del cuadro y las otras dos direcciones refieren a lo que se oculta detrás de la cámara y aquello que se oculta en el horizonte del campo visual. La relación entonces entre el campo y el fuera de campo sugieren una distinción entre lo *real* y lo *imaginario*, ya que según el mismo autor,

la frontera que establece el campo puede configurar lo *real*, siempre y cuando el fuera de campo haya sido mostrado, o viceversa. Es decir, lo que se encuentra fuera de cuadro será *imaginario* si se sabe que existe aunque nunca se haya mostrado, esto por la construcción asociativa que realiza el espectador en su mente, o se es *real* cuando se sabe lo que hay fuera del cuadro porque se conoce el lugar o se lo ha mostrado dentro del cuadro. Esta distinción entre lo real e imaginario, solo refiere a la interpretación por parte del espectador a raíz de la imagen que se le presenta. Así pues, el *espacio implícito* sugiere una acción especial del espectador, la cual se basa en la construcción que hace personalmente de lo que ve. El *Neorrealismo Italiano* instala entonces una innovación en ese campo espacial que usaban las formulas clásicas del cine *Hollywoodense*, ya que con sus personajes naturales, con sus locaciones reales de una Italia devastada por la guerra y por su relato devenido entre la mezcla de la ficción y lo documental, logra producir un quiebre en lo *imaginario*, es decir, no hay espacio que reconstruir, es la realidad misma la que se presenta delante del espectador, y por si fuera poco, son los actores reales los que dinamizan el relato, para así consecuentemente focalizar la mirada en una perspectiva símil a la del espectador. A priori, los movimientos de vanguardia cinematográfica ofrecerán también una respuesta ante los aspectos formales del cine clásico industrial, y diferenciándose del *Neorrealismo* usarán estructuras narrativas que no responden a un relato similar al que se usaba en la literatura, así como también dejarán de lado la coherencia deducible para el espectador ante la constante información articulada y a modo de rompecabezas que ofrecían las historias del cine clásico. Por otro lado, cambiarán la estrategia en el uso de la cámara, ya que la misma se va a convertir en un elemento protagónico, con la nueva postura con la que se la emplea, sugiere una nueva mirada del relato por parte del espectador.

Si bien algunos de los directores que conformaban el *Nuevo Cine Latinoamericano* reconocen a estos movimientos de vanguardia como una respuesta a la anticuada fórmula clásica *Hollywoodense*, también hay otros que le critican a este nuevo cine de

autor la limitación con la que no logran proyectarse como un colectivo social para la autonomía del cine. Fernando Solanas y Octavio Getino (1973), fundadores del grupo *Cine Liberación*, se refieren acerca de este cine bajo el término *Segundo Cine*, y proponen a diferencia del mismo, crear no solamente películas de contrainformación, sino también conformar un colectivo de cineastas que constituyan un sistema integral de medios para la independencia del cine Latinoamericano.

Esta propuesta contrahegemónica está basada en la problemática que conlleva la introducción de América Latina en los modelos de vida sociales y culturales provenientes de otros continentes. Según estos directores las propuestas de modernización y progreso latentes en las políticas de estados nacionales que promovían el desarrollo industrial y económico, traen consigo una segregación que margina a las clases sociales.

Los consumidores de todas las clases sociales son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan: los ídolos del cine hollywoodense y de la música pop, los logotipos de jeans y tarjetas de crédito, los héroes deportivos y los políticos de varios países, componen un repertorio de signos en constante disponibilidad. Sin embargo, el mismo proceso que integra e hibrida, también segrega. La multiculturalidad y sus diferencias se conforman ahora no solo por la convivencia y el conflicto de tradiciones históricas diversas dentro de cada nación, sino debido a la estratificación engendrada por el desigual acceso de los países, y de los sectores internos de cada sociedad, a los medios avanzados de comunicación. La desigualdad entre naciones centrales y periféricas, así como entre los estratos económicos y educativos dentro de cada una, engendran nuevas injusticias. (Canclini, 1990, p.123).

Es por ello que los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano* construyen la espacialidad de sus películas teniendo en cuenta la confrontación de espacios demarcados. Lo rural y lo urbano, el centro y la periferia son por antonomasia reconocibles y funcionan arraigadamente al tópico de sus relatos. Ahora bien, cuando dicha relación por antonomasia se convierte en un principio denominador, es decir, que se agrupa bajo un

común denominador, es cuando ciertas características propias del contexto en el cual transitan los directores de estas películas, se convierten en una dinámica que se tecnifica y se vuelve estéticamente reconocible, por ello inmediatamente aparece la agrupación arbitraria de rasgos que pueden ser individuales o colectivos. Es por consecuencia entonces, que el cine latinoamericano actual opera bajo signos visualmente irreconocibles, los cuales sintomáticamente responden a la adopción de aspectos formales devenidos de diversas manifestaciones cinematográficas. Los componentes de la construcción espacial y temporal están utilizados en pos de una contemplación cinematográfica, sus tiempos muertos y la desdramatización en escenas cotidianas se complementan en el relato a través del uso del plano secuencia y/o planos carentes de acción, con lo cual se busca un distanciamiento de las propuestas cinematográficas que le precedían, sin embargo esta oposición no es del todo radical, ya ciertos aspectos formales y temáticos lindan con el cine de entretenimiento propio del sistema Hollywoodense y el cine radical devenido de la modernidad. El abordaje que se le da a la violencia en el cine latinoamericano actual por ejemplo, responde en tanto a una asociación del *Nuevo Cine Latinoamericano*, con ciertas características intrínsecas de los géneros cinematográficos de la industria *Hollywoodense*. Kantaris (2005) se refiere a lo sintomático como la antítesis del fetichismo, y con ello explica que la manera como se representa la violencia en el cine latinoamericano contemporáneo, está más ligada al orden de lo sintomático que al de su oposición, el fetichismo. Para ello toma a modo de ejemplo a dos películas que se encuentran dentro del período del *Nuevo Cine Latinoamericano*, las cuales son *Los Olvidados* (1950) y *Pixote* (1981), y se refiere de ellas como productoras de imágenes violentas en un proceso que niega totalmente los posibles fetichismos. Es decir, sugiere que en el proceso de descolonización del cine que llevaron a cabo los directores de este período, estas películas poseen una fuerte postura radical para así poder rechazar cualquier tendencia que subsuma a la imagen en una tendencia fetichista. Cuando se refiere al fetichismo, se refiere a que "En la cultura

masiva del mercado global, la violencia de los márgenes de la sociedad es casi siempre o monstruosa o erotizada y convertida en fetiche" (Kantaris, 2005). Para explicar esto ejemplifica como en el género *film noir* el crimen está arraigado al deseo sexual provocado por la *Femme fatale*, esta característica bien conocida en el género actúa entonces según el autor como un fetichismo. Ahora bien, si el cine latinoamericano actual adopta en muchos de sus casos ciertas características que devienen en un tipo de género, la utilización de las mismas responde más que a una estrategia clásica del relato, a una desdramatización de la acción; lo cual no significa que cumpla a cabal los modos de representación fetichistas, ya que en el proceso de ocultar o denegar dicha representación los aspectos formales adquiridos por sus predecesores sirven de irruptores de esa dinámica lineal que demanda el relato, tales como lo son la elipsis, el fuera de campo, el corte, etc. Estas nuevas formas de emplear dichos aspectos se configuran entonces como una de las características principales de este cine híbrido. Por otro lado se encuentra entonces otra propiedad fundamental para la concreción de esta hibridación, es así como las estructuras narrativas serán la temática a abordar del siguiente subcapítulo.

4.1.1. Estructuras narrativas

En las producciones que realizaban los directores en el período de las vanguardias cinematográficas, se puede revisar el constante rechazo que existía acerca de las estructuras narrativas clásicas, las cuales estaban fuertemente arraigadas a las tramas novelescas. Sus personajes psicológicamente definidos, el guión estratégicamente articulado, la construcción espacial asociada indefectiblemente al contexto de la historia y la temporalidad funcional a la linealidad del relato, se van a ver trastocados por las nuevas películas que empiezan a aparecer en la época. Es así como se instala un nuevo relato, donde la relación con el espectador no está dada gracias a la complicidad interpretativa que hace el espectador para con el argumento a través de la estrategia

efecto-cause, sino que más bien se configura a raíz de un espectador activo ante una puesta en situación como lo vienen a hacer estas nuevas películas.

Las películas contestarías para con el modelo narrativo clásico del cine, no tiene un origen inmediato al cine que se produjo en los períodos que hemos venido mencionando, antes del *Neorrealismo Italiano* habían surgido de la mano de ciertas vanguardias de la plástica, películas que buscaban despegarse en todo ámbito de la hegemonía del relato basado en una estructura canónica. Es así como en la década del veinte, directores como Richter, Ruttmann, Eggeling, entre otros, empiezan a experimentar en el filmico un cine que no responda a una coherencia representativa de la realidad, por ello, basan sus películas en abstracciones geométricas que en el movimiento cobran ritmo a través de la música. Estas articulaciones van a ser primordiales en el sustento de sus películas. Biosca (1990, p.387) afirma "Reducir las formas a figuras geométricas, dotarlas de movimiento y ordenarlas según un ritmo matemáticamente calculado". Películas que sirve de ejemplo a modo de ilustrar estas afirmaciones son *Diagonale symphonie* (1924), *Rhythmus* (1921), *Filmstudie* (1926), *Opus I-IV* (1919), *Spiral* (1926) entre otras. Ahora bien, así mismo como se realizaba un cine meramente abstracto con figuras geométricas, también ciertos directores optaron por mezclar imágenes representativas sin una coherencia narrativa, todo en una misma dimensión temporal, la práctica consistía en yuxtaponer imágenes sin coherencia alguna, logrando así rítmicas libres de argumento, de estas producciones destacan *Ballet mécanique* (1924), *Anemic cinéma* (1926), *Inflation* (1927-28), *Vormittagsspuk* (1927-28), *Le retour à la raison* (1923), *Emak bakia* (1926), *Combat de boxe* (1927), *Impatience* (1928) e *Histoire de détective* (1929). Sin embargo es la confluencia entre figuras representativas a través de la documentación, y las prácticas experimentales devenidas de artistas plásticos, lo que va a instalar un nuevo relato en la cinematografía. Un factor clave para la realización de estas películas, es el aporte que recibieron del *cine-ojo* postulado por Dziga Vertov, ya que la argumentación de este tipo de cine, radica en la posibilidad de establecer

estructuras multiformes y desarticuladas tal cual como lo es la realidad misma. Por ende la ciudad ya no se va a ver representada en el escenario, sino que con un enfoque documental, con un montaje acelerado y con una dinámica veloz, estas películas proponen un cine que se antepone a las formulas narrativas clásicas del cine ficcional. Si bien estas prácticas devinieron en lo que vendrían a ser las vanguardias cinematográficas en el cine, en lo que a este proyecto interesa damos un salto para explicar las reformulaciones narrativas que posteriormente empieza a hacer el *Neorrealismo Italiano*, para así también pasar a analizar el aporte del *Nuevo Cine Latinoamericano*.

La acción que van a emprender los *neorrealistas* va a significar en mayor o menor medida una innovación con respecto a la estructura canónica del cine *Hollywoodense*, si bien las películas que se enmarcan en este período pueden ser consideradas desde su aspecto narrativo como películas ficcionales, la diferencia radica en la construcción espacial que usaron estos directores para poder filmar. El contexto en el cual transcurren estas películas sugieren un cierto cambio en la ilusión de *realidad*, pero dicho cambio no sugiere una transformación sustancial para con el relato. Los argumentos pueden variar, pero la linealidad del argumento se mantiene en pos de una construcción canónica propia del cine ficcional clásico. Aunque los recursos formales que estos directores hayan adoptado signifiquen una cercanía a la realidad contextual en la cual se encuentran inmersos, dichos recursos se articulan para la formulación de un argumento lineal muy parecido a la estructura narrativa hegemónica. Keating (2003) sostiene por ejemplo, que el *Neorrealismo Italiano* se introduce en mayor o menor medida a la ficción, dejando de lado su práctica documentalista ya que como él explica el universo de la ficción se da por dos campos de referencia, el primero al cual titula *Campo de Referencia Externo* y el segundo el *Campo de Referencia Interno*. El primero alude al contexto real y/o histórico al cual la película hace referencia, y el segundo es la construcción de un mundo que no pre-existe al contexto real. Por ende, llega a la conclusión de que si bien las películas Neorrealistas se decantaron por situar a sus películas en la realidad misma a la que

pertenecían, es la decisión de construir una diégesis a través del argumento lo que condiciona a ese primer campo de referencia y por consecuente acerca al cine a ser un cine de ficción. Para demostrar esto, ejemplifica a través de la película *La Terra Crema* (1948), como la misma se aleja del documental, afirma que nadie confundiría una película de ficción con un documental, ya que la fotografía cuidada, la selección de las escenas y la narración estratégicamente construida que pre-existen en esta película, son además de una adaptación de un clásico literario, una construcción en el *Campo de Referencia Interno*, a pesar de que sus actores no sean profesionales e inclusive las locaciones sean las reales. Es a partir de esta dicotomía, de lo real y lo ficcional, que se revisa entonces como el *Nuevo Cine Latinoamericano* va a tratar de otro modo esta relación.

Partiendo de ese *Campo de Referencia Externo* el cual es referencia del contexto de un lugar determinado, ciertos directores optaron por una mirada subjetiva de la realidad, es así como el cine de autor se adjudica como otra estrategia para hacer un cine alternativo al de la industria *Hollywoodense*, pero es esta práctica individualista en cuanto a lo estético se refiere, lo que limita la posibilidad de configurar un discurso social y para la sociedad. Es así como los directores latinoamericanos de la década del sesenta optaron por alejarse de un cine subjetivo y que si bien su argumento va a estar basado en visiones individuales de su contexto y de su cultura, el abordaje de las temáticas que le preocupan, sugieren de manera colectiva una postura social crítica. Desde su nacimiento el *Nuevo Cine Latinoamericano* basaba su argumento en la búsqueda de una identidad propia, para ello era necesario crear un lenguaje audiovisual que no tuviera como objetivo primordial entretener a las masas, sino que por el contrario, buscaban de manera colectiva llevarle un mensaje social a la gente, dicho mensaje recae sobre las desigualdades que trajo la modernización en los países latinoamericanos, y por ende, quiénes serían los protagonistas de esos mensajes serían los actores reales de sus propias historias, así mismo como lo había hecho el *Neorrealismo Italiano*. Sin embargo para no quedar subsumido dentro de un mercado estandarizado del cine, el *Nuevo Cine*

Latinoamericano intentó adoptar ciertas medidas en las fases de producción, distribución y exhibición, lo cual se analizará a priori, pero sin embargo en lo que a este subcapítulo respecta, los directores latinoamericanos de la época, también innovaron trayendo al cine nacional nuevas articulaciones narrativas con las cuales propagaban su mensaje colectivo, en búsqueda de una identidad nacional. En el libro *El cine Argentino y su Aporte a la Identidad Nacional* (1999) realizado por la *Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación*, se consigna una cita del libro *De los Medios a las Mediaciones* (1987) de Martín Barbero, en la que el autor sostiene.

En ese "Sentimiento nacionalista", operaron tres tipos de dispositivos:

- a) Los de teatralización: el cine como puesta en imagen y la legitimación de gestos, peculiaridades lingüísticas y paradigmas sentimentales propios. Fue la pantalla enseñando a la gente a "ser Argentina".
- b) Los de degradación: para que el pueblo pudiera verse, hubo que poner la nacionalidad a su alcance, es decir, bien abajo. Lo nacional fue entonces "lo irresponsable, lo lleno de cariño filial, lo holgazán, lo borracho, lo sentimental, la humillación de la mujer, el fanatismo religioso, el respeto fetichista por la propiedad privada..."
- c) Los de modernización: con frecuencia, las imágenes contradijeron los mensajes, se actualizaron los mitos, se introdujeron costumbres y moralidades recientes, se dio acceso a nuevos lenguajes. (1989, p. 28)

Es así entonces como ese nacionalismo visual se sostiene en películas que por la integración de las masas de los pueblos en los hábitos de la sociedad civilizada, constituyen así una sociedad ideal nacional. Para revertir aquello, el *Nuevo Cine Latinoamericano* reformula los arquetipos y los géneros adoptando características propias de los *nuevos* lenguajes cinematográficos que coyunturalmente aparecían de la mano en demás continentes. Se busca por ende una centralidad en el relato de lo que se excluía, o de aquello que anteriormente se integraba a modo de prototipos en función de las articulaciones narrativas clásicas, por ejemplo los actores. Estas acciones estratégicas funcionaron como agentes articuladores de una estructura narrativa que difería

totalmente a la estructura canónica del cine clásico Hollywoodense. Ahora bien, si el *Nuevo Cine Latinoamericano* trajo consigo estos cambios narrativos, el cine latinoamericano actual vuelve a esa práctica ficcional pero ahora desde una mirada intimista acerca de la realidad. Si bien la imagen y el lenguaje cinematográfico tienden por consecuencia a ficcionar la realidad, es la práctica contemporánea en el cine la que no tiende a separar esa realidad de la ficción, los directores actuales no evitan establecer un parangón entre realidad y ficción, sino que por el contrario fusionan ambos conceptos en aras de aproximarse de la manera más fidedigna a la naturaleza de los acontecimientos. A partir de esta noción, es que la realidad en todos sus aspectos diversificados, se presenta en el cine latinoamericano actual como una presentación antes que como una representación. Esta caracterización propia del posmodernismo resulta entre otras cosas, diversa al modo estético como directores del *Cine de Autor* realizaban una película, ya que si bien persisten ciertas estrategias para con un estilo personalmente definido, se apela a las particularidades de los relatos, logrando así que el espectador descubra mundos particulares, sin grandes héroes a los que acudir, ni voces omnipresentes que sugieren lo que es correcto o incorrecto. El cine latinoamericano actual se ha decantado por presentar una realidad ya sea desde la ficción o desde el documental, con las posibilidades de alterar o no ese orden narrativo, ya sea a través de fragmentos yuxtapuestos o saltos cronológicos, pero siempre respondiendo a la comprensión y lectura por parte del espectador. Su estética estaba basada en puntos de vista ideológicos que responden a miradas acordes a las filosofías y sensibilidades que percibe el autor en la actualidad, logrando así de manera particular e individual, integrarse a una voz general que se hace propia gracias a las semejanzas que posee este nuevo quehacer cinematográfico en América Latina. Es por ello que se encuentran en estas películas ciertas temáticas recurrentes a las que hacían los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano* o también el uso de actores no profesionales, tal cual como se hacía en el *Neorrealismo Italiano*, pero ahora estas dos posturas tienden a no

distinguirse. En el trabajo con actores no profesionales, y la demanda de realidades sociales en el continente, el uso de un relato lineal está sujeto a la continuidad a través del plano, la escena y la secuencia, esto hace que el espectador haga uso de su reflexión para descubrir de manera individual el mensaje personal del autor. La figura del autor ya no responde meramente a estilos y temáticas en las historias, sino que en un intento de redramatizar los clásicos modelos narrativos reemplaza elementos claramente visibles de la estructura canónica, por tiempos muertos y pasajes que tienden a desdramatizar la acción.

4.1.1.2 Temáticas recurrentes

Tal cual como se ha expuesto anteriormente, los predecesores del Cine Latinoamericano actual optaron por temáticas asociadas al contexto sociocultural que atravesaron en los inicios y confines de sus respectivos períodos. Sin embargo, muchas de esas temáticas han perdurado en la actualidad de manera hibridada. El uso parcial o total de géneros estandarizados, el contexto social contemporáneo y la globalización, son factores determinantes para la hibridación de las mismas. Sin embargo la persistencia de dichas temáticas están asociadas al regreso de la democracia en los países Latinoamericanos. Es así pues como se crea un espacio en el cual se garantiza la libertad de expresión y por ende la realización de películas. Revisando el libro *América Latina en 130 Películas* (2010) su autor Jorge Ruffinelli se refiere a temas presentes en la cinematografía latinoamericana. El crimen encierra a subtópicos como la marginalidad y la violencia, los cuales son temas estratégicamente usados por el *Nuevo Cine Latinoamericano*, la familia y el hogar trae consigo temáticas que se relacionan entre sí por contradicción, tales como la homosexualidad y el machismo, a su vez entre estas temáticas de familia surge el melodrama como un género recurrente, el cual y depende de cada director, se van a respetar en mayor o menor medida sus características intrínsecas. También va a estar presente un cine político, lo cual manifiesta temáticas como el exilio, la dictadura y las

desapariciones. El viaje es otro tema que permitirá recorrer a Latinoamérica y traerá consigo un subtópico que también es de carácter político, como lo es la inmigración. Pero quizás uno de los temas más relevantes y que persisten en el relato de la cinematografía Latinoamericana en general, es el de la niñez. Por su reincidencia en todas las etapas del cine Latinoamericano, es necesaria una reflexión crítica sobre algunos de los aspectos que la configuran como una temática recurrente. La niñez en Latinoamérica se presenta en todas las películas del continente como una figura abusada y explotada, ya sea por las instituciones hegemónicas, como también por quienes ejercen poder sobre ella. La condición social más débil de todas las figuras que se presentan en las películas, recae sobre la figura de la niñez. Para ello, al niño se lo presenta en las películas como seres frágiles y muertos de hambre que aún en lugares donde pueden llegar a tener algún tipo de instrucción educativa, en su condición de huérfanos reciben el maltrato y el aprendizaje a través de la violencia. Es así entonces como la figura del adulto se presenta como la represora de la niñez y a su vez funciona como encargado de los mismos. Marino (2004) se refiere a los rostros de la niñez con diferentes nombres que aluden a las características de los niños en las películas. *Niñez testigo* refiere a la impotencia que tiene un niño cuando presencia una situación violenta, su condición de inferioridad no le deja más recurso que presenciar la atrocidad que se está cometiendo y por ello se configura como un testigo de la situación. *Niñez venganza* alude a las acciones violentas que cometen los niños con quienes o con lo que les rodea. Es el contexto plagado de violencia en el que se encuentran inmersos, lo que hace que sus acciones y sus decisiones sean tomadas desde esta misma perspectiva. *Niñez sin futuro*, es la total desesperanza ante una posibilidad de mejorar la condición de suprimidos, no hay posibilidades para salir de la condición que atraviesa la niñez. *Niñez que lucha* es la acción que realizan los niños para poder liberarse del contexto en el cual se encuentran inmersos. El autor en *Niñez abortada* y a modo de ejemplo se refiere a la película de Sanjinés, *Sangre de Cóndor* (1968) donde si bien hay niños que han podido nacer y sufrir

su realidad, hay algunos que desde antes de su nacimiento se le rechaza la posibilidad tan siquiera de nacer.

Si bien Otra temática relevante en el cine latinoamericano es la violencia, la misma se encuentra representada hoy día en un grado mucho mayor a como se representaba en películas anteriores, ya sea cualitativa y cuantitativamente hablando. Las películas que anteriormente con sus personajes representaban la violencia como una mera experiencia del relato, hoy día no solo remiten a personajes experimentando tal violencia, sino que la violencia adquiere un rol dramático y trascendental en las historias contemporáneas. Esta nueva posición de la violencia en el cine ficcional, va acompañado de los comportamientos socioculturales en los cuales la sociedad se encuentra sumida. La televisión por ejemplo revela y de manera indirecta acentúa la violencia existente en una región, esto trae consigo una nueva naturaleza de la violencia, donde su difusión es cada vez menos controlable y por ende ya no remite a una mera experiencia, sino que es una sobrecarga que perturba, ofusca y persuade a individuos que aunque prefieran rechazarla siempre se van a ver alimentados por este espectáculo.

Siguiendo esta línea, el cine latinoamericano actual hereda del discurso televisivo, de la música pop y de muchos directores de cine de la época un rasgo que va a ser característico en la mayoría de sus producciones, la alternancia entre acción y congelamiento de la escena. Por su parte, la omnipresencia de la narración televisiva presente en el cine contemporáneo funciona como fuente narrativa y a la vez comunicativa en el decorado de dichas películas, con ello se logra un tratamiento alegórico acerca de la relación que tienen los personajes protagónicos para con el aparato televisivo; en las películas de este período la televisión aparece en la mayoría de circunstancias como el eje omnipotente en el cual sus personajes subyacen para revelar los excesos y la forma como el discurso televisivo crea un referente en sus vidas, por consecuente este referente tiende a estar dominado bajo la visión que propaga el aparato televisivo. De ahí que el imaginario de violencia atraviese a estas películas, sin embargo

la búsqueda de la representación de la violencia no responde a los anticuados artilugios donde la misma era el resultado de la pugna entre dos fuerzas antagónicas, ni tampoco a los estratagemas que ambas fuerzas realizaban para conseguir su objetivo, sino que el modo de representación puede concebirse como un estado natural y duradero en la temporalidad de relato.

Clásicamente, la violencia aparecía en pantalla en los filmes de género, donde el conflicto generador de violencia podía llevar a la muerte de uno de los adversarios. Se tratara de un filme de guerra, de un filme negro o de un *western*, la violencia pautaba un tipo de relato que oponía individuos o grupos, con momentos de violencia que acompañaban una evolución mas o menos trágica hacia la muerte...la violencia que se percibe en muchos filmes contemporáneos es una violencia instalada, una violencia contra la cual no se puede hacer nada, una violencia que no pone a prueba pues no se trata de la respuesta a una experiencia de la adversidad. (Mongin, 1999, p.28)

Así pues la violencia en el cine actual se vuelve acumulativa en las cargas que se van dando sucesivamente mientras transcurre el relato. No hay irrupción ni degradación en ella y por ende se vuelve permanente hasta configurarse como una violencia naturalizada. Por ello que en este tipo de películas no se encuentran situaciones reconocibles que apelen a la confrontación de dos adversarios, sino que más bien se parte de la idea de que la violencia está ya circunscrita en el corpus del relato y por consiguiente se vuelve abstracta e indiferenciada. Pero esta decisión no es arbitraria al contexto socio-cultural de la época, ya que con la proliferación de medios masivos se instala en el espacio comunicacional una escalada de la violencia. Así pues, el flujo de imágenes de la televisión y el cine, sumado a la radiodifusión de hechos violentos que se presentaban en la época conforman un fenómeno de saturación de la misma.

Este fenómeno de saturación de la violencia, que se diferencia del de la escalada, acompaña a la metamorfosis del espacio de la guerra: ésta se presenta cada vez más como endógena en las sociedades (guerra interior, guerra urbana, guerrilla, terrorismo) y en los individuos (guerra interior, violencia patológica). La

guerra ya no se hace contra un mundo enemigo, no se despliega ya contra un adversario declarado y determinado, se oculta, puesto que el oponente se halla en todas partes. En lo que concierne a la violencia, el estado natural corresponde a la guerra entre individuos, ya no remite a las relaciones entre grupos o Estados, sino a las guerras que se libran interiormente (en la cabeza o en la calle). (Mongin, 1999, p.31).

Es por ello que este nuevo cine se diferencia del *Nuevo Cine Latinoamericano*, ya que en sus temáticas la importancia va a estar dirigida a los conflictos internos y externos que tiene el personaje en la historia. El cine latinoamericano contemporáneo no va a buscar transformar a la sociedad a través de discursos ideológicos y políticos en los cuales se señala a un grupo cultural determinado y/o al estado, sino que de formas individuales y con puntos de vista personalizados aboca toda su atención a un discurso crítico acerca de la situación particular de diversos sectores de la sociedad. Estas nuevas ficciones ya no tratan sobre la denuncia social o la toma de conciencia por parte de las acciones políticas de grupos revolucionarios, sino que se decantan por las interrelaciones personales y conflictos íntimos para lograr cierta afinidad con el espectador. Esta vocación por un cine intimista coloca al los cometidos del cine revolucionario en otro plano, ya no se trata más de que las películas sean la herramienta para la crítica acerca del sentimiento nacional, ni mucho menos el de su construcción, así tampoco, buscan argumentar el estado de la cultura actual ni la penetración de culturas extranjeras. Sin embargo se debe tener en cuenta el gran aporte que tuvo el auge del documental para con estos directores, ya que con su estética frontal ante los hechos que acaecían en los años noventa, figuran historias individuales que documentan a personas comunes y corrientes en sus espacios coloquiales. Así pues la ficción en el cine latinoamericano contemporáneo tiende a documentalizarse, y ello invisibiliza cada vez más la línea que separa al documental de la ficción.

4.1.3. Sistemas de producción

La integración y la complementación de películas latinoamericanas en la década del sesenta, era una de las mayores preocupaciones que los directores tenían en aras de poder configurar un cine latinoamericano autónomo. El desarrollo industrial y el progreso sociocultural que otros países estaban atravesando, requerían la necesidad de una infraestructura que se pudiera retroalimentar por sí misma, sin embargo el control del mercado imperaba por parte de la industria Norteamericana en la región. El uso de las nuevas tecnologías de la época, los recursos que brindaban las comunicaciones de masa, como el cine y la televisión, sugirió la dependencia de los países latinoamericanos de la industria dominante hasta la época. El cine, uno de los medios de mayor utilización en el continente latinoamericano, es por el cual muchos directores en América Latina van a empezar a proponer la latinoamericanización del mismo, es por ello que aparecen funciones más específicas a las del entretenimiento, como por ejemplo el uso del cine para objetivos como la educación, la pedagogía, etc. No obstante para poder llevar a cabo esta tarea se necesitan de ciertos factores que posibiliten su verdadera conformación. Es así como nace la urgencia de una red de laboratorios, de salas de exhibición, de escuelas de cine, de leyes y todos los demás factores que concluyan en un cine autónomo. Estas necesidades se ven imposibilitadas ante la participación de un solo país, y es por ello que surge la coparticipación de los países Latinoamericanos para poder lograr dicha autonomía. Ahora bien, el escaso nivel de desarrollo, industrial y tecnológico que padecían los países en Latinoamérica frenan en mayor medida esta proposición. No obstante, en el proceso de integración se adoptan ciertas medidas que van a servir en la consecución de una postura ideológica propia con respecto al cine latinoamericano, es así como bajo un patrón en común, se identifican ciertos directores de la región, conformándose así lo que se conoce como *Nuevo Cine Latinoamericano*. Sin embargo dichas preocupaciones no remitían a una impronta por parte de este grupo, tal cual como lo afirma Getino (1984, p.59). "Esta preocupación no es nueva, ni privativa

tampoco de un país o de un sector" ya que como es sabido, esta preocupación se hizo presente en los orígenes de la industria Latinoamericana. Para ello se refiere a la confluencia de delegaciones oficiales de España, Brasil, México y Chile en el año 1965, para realizar el llamado *Primer Congreso de Cinematografía Hispano-Americana*. En dicho congreso se establecieron ciertas medidas en pos de la integración y conformación de un *Mercado Común Iberoamericano* para dar fomento al desarrollo de las industrias en Latinoamérica. En *Notas sobre Cine Argentino y Latinoamericano*, Getino las enuncia.

- a) Celebración de convenios que fomenten la coproducción y el intercambio y regulen la libre circulación de las películas en los respectivos países, así como la convertibilidad de los fondos procedentes de rendimientos o que exijan la financiación de las películas.
- b) Supresión de los contingentes y gravámenes de películas, actualmente establecidos, con relación a los países Ibero Americanos.
- c) Fomentar conjuntamente la política de apertura a los mercados
- d) Adopción de medidas eficaces para la defensa de la propiedad cinematográfica, evitando la circulación de copias clandestinas.
- e) Recomendar a la "Unión Cinematográfica Hispano Americana" la adopción de una política común entre Organismos Internacionales o cualquier manifestación de índole cultural y comercial". (1984, p.59).

Tal cual como indica el autor, muchas de estas medidas no se adoptaron, salvo algunas que tenían como mayor interesado a la industria Española. Ahora bien, si el cine industrial de Hollywood puede seguir como ente regidor del mercado, es porque tiene el control sobre la distribución y la exhibición de las películas en los países latinoamericanos, y aunque el otro ente, el cual responde a la producción de películas locales, esté en mano de la industria local, solo puede independizarse en caso tal que pueda acceder a tomar el control de los otros dos factores. Pero esta utopía se ve trastocada ante las pocas probabilidades de difusión que tiene una película latinoamericana en el mercado, y dichas probabilidades a su vez tienen origen en relaciones históricas que descartan el valor cultural de las producciones

Latinoamericanas. Así pues en la década del sesenta surgen encuentros que van a cohesionar la actividad cinematográfica en Latinoamérica. *Viña del mar, Chile* en 1967 y 1969, *Mérida* en 1967 y 1968, *Caracas* en 1971, *Canadá* en 1974, sin embargo dichas propuestas que allí se plantearon no trascendieron mas allá de las políticas de sus respectivos países. En lo que respecta al cine latinoamericano actual, las políticas integradoras, traen consigo una serie de factores que van a confirmar la posición subordinada del cine local para con el que domina el mercado. Es así, como podemos constatar que en la actualidad, un gran número de películas Latinoamericanas han incursionado en los circuitos internacionales cinematográficos, así pues ciertos directores también reciben premios en dichos festivales, como *Cannes*, los *Oscars*, etc. Pero dicho fenómeno está sujeta en mayor medida a una integración globalizada del mercado, lo cual es una etapa que se gesta gracias a la intercomunicación que existe en el mundo contemporáneo. Por ende la industria cinematográfica actual, aunque produzca una mayor cantidad de películas anuales y aunque tenga una mayor reconocimiento a escala mundial, en comparación con las películas que se hacían en la década del sesenta, no significa que se encuentre actualmente en una posición autónomamente mejor. El gran productor e importador de películas en el mercado sigue siendo Estados Unidos y bajo su políticas integradoras de libre comercio, aparecen con un incremento en las exportaciones de productos cinematográficos países como Canadá, Brasil, México, Argentina, Venezuela, Perú y Colombia. Sin embargo además de ser los países que mas exportan también son los países que mas importan contenidos provenientes de Norteamérica. Esta asimetría sigue actualmente una lógica del mercado actual, la cual se subordina a las políticas de las industrias culturales Norteamericanas, las mismas en su afán de controlar la mayor parte de las manifestaciones audiovisuales latinoamericanas, generan espacios propicios para la radicación de sus autores en su país.

Miami es el eje de la integración latinoamericana. Quizás deberíamos hablar del eje Hollywood-Miami, donde ocurren los procesos actuales de integración audiovisual latinoamericana. Solamente dos aclaraciones: a) Yudice

documenta claramente el dominio de las grandes transnacionales de la industria fotográfica (cinco majors, cuatro con base en Estados Unidos y una Europea, aunque no necesariamente imponiendo la música estadounidense, sino que "las majors controlan la mayor parte del acervo latinoamericano"); entonces, ahí no hay una concepción de "imposición cultural" -por lo menos inmediata y directa-, b) la atracción de la ciudad de Miami (igual que en el caso de Los Ángeles), y la consiguiente inmigración de "artistas", empresas y capitales tiene una dinámica principalmente económica y no responde necesariamente a alguna política pública explícita del gobierno estadounidense; por lo que no hay una noción de "conspiración capitalista" -por lo menos inmediata y directa. (Sánchez Ruiz, 2006, p.26).

Ahora bien, para poder en mayor o menor medida contrarrestar este tipo de migraciones culturales, son necesarias políticas de fomento que por parte del estado estimulen a la producción y a la integración de industrias para lograr un aumento en cuanto a la producción de industrias culturales se refiere. Un dato que afirma esto, es el aumento de producciones cinematográficas que han tenido ciertos países, en donde el estado ha funcionado como ente regulador y por consecuente a propuesto a empresas privadas ciertos beneficios en caso tal que fomenten y creen espacios seguros para la cultura. El reconocimiento a la práctica del cine como un aporte a los procesos socioculturales, sugieren entonces una acción interviniente por parte del estado, con lo cual no es por estrategias del mercado que se puede lograr un incremento en la producción cinematografía y cultural de un país, mas aún, a sabiendas que dicho mercado lo controla la industria Norteamericana, sino a través de estrategias combinatorias e interactivas que se retroalimenten entre sí. Pero a esta esperanza con la que el cine latinoamericano actual se moviliza para su reconocimiento, se suma una problemática y es la preferencia del público en sí mismo. Estudios actuales revelan, que en mayor o menor medida las películas preferidas son las Norteamericanas. Así mismo, los circuitos de exhibición asignan salas para los estrenos mundialmente reconocibles, el espacio de películas nacionales en estos circuitos está supeditado a la competencia del mercado, por lo cual,

la posibilidad de exhibir un mayor número de películas latinoamericanas en las salas de exhibición comerciales, son en la actualidad un problema complejo, sin embargo en el próximo subcapítulo se analizará detenidamente esta problemática.

4.1.4. Sistemas de exhibición

El modelo tradicional de exhibición que usa el cine se ha basado en las grandes salas ubicadas estratégicamente en las zonas céntricas de las ciudades, este lugar representó la cuna del espectáculo y del entretenimiento en una sociedad. La irrupción de la televisión y luego los videos digitales, devenidos hoy día en la virtualidad, trajeron consigo una estrepitosa caída en la concurrencia de espectadores a las salas de exhibición. En un principio, la innovación que traía la televisión y su producción masiva con una relación *costo-comodidad* superaban ampliamente con respecto al cine la preferencia de los espectadores para con esta innovación audiovisual, además, su estrategia de financiamiento basada en una retribución indirecta por parte de la publicidad trajeron consigo el posicionamiento de la misma como un fuerte competente en el mercado. A priori la digitalización trajo consigo un desarrollo del mercado del video, el cual de la mano de los desarrollos tecnológicos pudo gestarse, y luego aparece el cable, el cual basaba su estrategia de retroalimentación con el pago directo por parte del usuario de un abono mensual, dicho mercado se pudo concretar gracias a la fuerte afluencia que tuvieron los usuarios al poder adquirir películas, videoclips y demás productos audiovisuales en su hogar. Así pues se instauran cuatro mercados, el de la televisión abierta que se financiaba con el mecanismo indirecto por parte de la publicidad, la televisión por cable que se financiaba a través de un abono directo por parte del usuario, el video que remitía a la compra directa de los productos audiovisuales digitalizados y el cine que seguía con su anticuada formula de venta de entradas. Cuando la masificación de las tecnologías del video se desarrollo, este sistema demostró ser más eficiente inclusive que el cine. Es así como muchos documentalistas en Latinoamérica

empiezan con una acción videoactivista la cual daba prestaciones mas económicas y cómodas para la consecución de un producto audiovisual. Esto conllevó al desarrollo de unidades de reproducción y de producción, las cuales fueron los cimientos para el resurgir de los cines nacionales en Latinoamérica, así también para el desarrollo de productores independientes que mancomunadamente con la televisión y las operadoras de cable incrementaron su producción local.

La realización independiente encontró un terreno fecundo en el campo del video argentino. Rápidamente, desde sus comienzos en los ochenta, el video fue consolidándose como un instrumento de comunicación y experimentación que sostenía relaciones estrechas con otros discursos, como el cinematográfico, el televisivo, el lenguaje de la publicidad, el diseño grafico, las artes visuales. Incluso el video sostuvo una fecunda relación productiva con un discurso no visual como el de la música. El video clip es el fruto de la fusión entre el video y el rock. (Bustos, 1999, p.32).

No obstante la alta competencia entre pequeños distribuidores trajo consigo una dispersión de los productos en distintas áreas, lo cual conllevó a que los pequeños videoclubes no tuvieran variedad de películas que ofrecer y por ende los clientes no encontraban las ofertas que demandaban. Con ello las operadoras de cable fueron en crecimiento gracias a los productos que venían ofreciendo y en la década del noventa los videoclubs y las salas de cine terminaron en gran medida por desaparecer. Estos procesos permitieron que el sector de la exhibición en el cine fuera en decrecimiento y por consecuente la televisión se forja como un fuerte canal de exhibición para las películas, lo cual le va a dar las facultades para poder erigirse también como un productor de contenidos propios. Ante el constante decrecimiento de las salas de cine en Latinoamérica, se adoptaron ciertas medidas propias de la industria norteamericana para poder restituir el modelo de exhibición. Así pues nacen las multisalas ubicadas en centros comerciales donde la concurrencia de la masa social significaba una mayor confluencia que los anteriormente utilizados en la ciudad. Esta modalidad permitió racionalizar gastos y poder aumentar la rentabilidad del sector de distribución y exhibición, sin embargo en

Latinoamérica estos sectores siguen controlados por industrias en poder de empresas internacionales. Si bien los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano* buscaron medidas para poder hacerse del control de la producción y la distribución en el cine de Latinoamérica. La comercialización cinematográfica en el mercado latinoamericano siempre tuvo como principal controlador a la industria Hollywoodense en primer puesto y la Europea en el segundo. El control de ello es posible gracias a la dependencia que los mercados latinoamericanos tenían para con el norteamericano por sus variedad y cantidad de contenidos, así como también por el control ejercido sobre los distribuidores y/o exhibidores. Los siguientes datos revelan como la industria norteamericana dominaba ampliamente el mercado en Latinoamérica en la década del ochenta.

Así, por ejemplo, cinco empresas distribuidoras controlan en Venezuela alrededor del 85% de los ingresos de los cines del área metropolitana de Caracas, que constituye el 50% del mercado de ese país. En Brasil, cuatro países EE.UU., Italia, Inglaterra y Francia dominan alrededor del 75% del mercado. EE.UU., a través de sus cuatro distribuidoras, maneja más del 50% de la comercialización de todo el continente. Emparentados a dichas distribuidoras, se focalizan los principales circuitos de exhibición en cada país. El análisis de la situación de cualquier área de América Latina, puede ejemplificar sobradamente la forma en que los distintos sectores manejan el mercado continental. (Getino, 1984, p.64).

Y como hoy día esta tendencia no decrece sino que aumenta.

En una investigación comparativa reciente sobre la oferta cinematográfica en el continente americano, se encontró que la mayoría de las películas exhibidas (64%) eran de Estados Unidos, con un rango de 21.1% en Cuba y un 92.3% en Paraguay. En términos de oferta doméstica, Estados Unidos tuvo un 98% de películas nacionales en cartelera; "el segundo lugar en exhibición nacional lo tiene Cuba con 33.3% y en tercer lugar lo ocupa Argentina con un 21.3%". En este análisis; solamente ocho países americanos aparecieron con producción propia en sus carteleras (Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Cuba, Estados Unidos, México y Panamá). Sin embargo algunos otros como Perú y Ecuador aparecieron en la oferta mediante coproducciones. (Sánchez Ruiz, 2006, p.34).

Si bien en la actualidad suelen haber políticas de integración entre los países latinoamericanos, como también medidas para la cooperación e integración de intercambio cultural, en el campo cinematográfico los datos y estadísticas no revelan la veracidad de estas intenciones. Encuestas como las anteriormente citadas, demuestran que en dos décadas y media las salas de exhibición en los países de América Latina al encontrarse dominadas por empresas privadas internacionales, no promueven el fomento de películas locales. Aislados casos se dan con películas de reconocimiento por parte de los festivales de primera línea, y ello deja entrever las intenciones económicas que estos entes privados tienen para con el arte latinoamericano.

Las películas que mayor porcentaje de exhibición tienen el mercado latinoamericano responden a las películas norteamericanas, y si bien el cine latinoamericano se abre a pasos agigantados en muchos espacios que ofrece el mercado internacional, esto se debe a ciertas medidas que solo se han adoptado en la protección del sector de producción del cine Latinoamericano, es decir en la industria nacional. Ahora bien, estas estadísticas no están solamente sujetas a una colonización comercial de las industrias potenciales para con el mercado latinoamericano, sino que también se supedita a la relación *oferta-demanda* que se da en la región. El gusto por películas norteamericanas especialmente, se sigue dando gracias a un fenómeno socio-cultural que será tratado en el último capítulo. Brasil a pesar de ser el único país en la región latinoamericana con lengua lusitana, es el único que está dando muestras de una mayoritaria recepción de las películas de la región, sin embargo la ausencia del estado, la falta de copias en treinta y cinco milímetros, la dificultad de comprar proyectores para exhibir en digital y la piratería, son algunos de los problemas que enfrenta hoy en día el sector de la exhibición nacional. Ahora bien, el nuevo escenario que brindan las nuevas tecnologías, traen consigo una posibilidad de distribución digital a través de las redes en internet. Ya se han hecho prácticas donde se envían por medio de plataformas virtuales a través de fibra óptica películas para ser proyectadas digitalmente en las salas de cine, sin embargo este

proceso traería coyunturalmente graves consecuencias para las pequeñas distribuidoras de los países latinoamericanos, ya que la omisión del proceso de distribución solo apoyaría al campo de la exhibición, la cual se encuentra en mayor medida por capitales extranjeros.

Capítulo 5. Una Herencia Trastocada

La herencia cultural de América Latina se encuentra circunscrita en los distintos fenómenos de hibridación que se han dado en la modernidad, los mismos sugieren una conglomeración de cultos y costumbres populares que varían y a su vez se relacionan los unos con los otros; esto gracias a la multiplicidad de identidades culturales que surgen de la fusión de las mismas lo cual da paso a culturas híbridas. García Canclini (1990) sugiere que en las ciudades no es apropiado hablar de la separación de ambos fenómenos, ya que cada vez tienden a fusionarse en un alto grado hasta llegar a confundirse. Es esta fragmentación de la cultura urbana la que mezcla lo tradicional y lo moderno, lo cual trae consigo una recodificación en la vida urbana; nuevos lenguajes, nuevas tendencias, nuevas formas de expresión, que configuran el modernismo. El autor formula en tres procesos, la hibridación intercultural de América Latina en la modernidad. En primera instancia se refiere a la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, el segundo proceso explica la desterritorialización de los procesos simbólicos, y por su parte el tercer proceso habla de la expansión de los géneros impuros. Sin embargo antes de profundizar en estos tres procesos, cabe destacar el significado de modernidad para otros dos autores. Según Marshall Berman el modernismo no es otra cosa más que la creación de un vocabulario cultural para expresar la experiencia de la modernidad (1982, p.16), por su parte, Peter Osborne sugiere que la lógica de lo nuevo que caracteriza al modernismo, es solo la manifestación, en el plano estético, de una forma de conciencia histórica moderna. (1995, p. 12). La primera definición refiere a las transformaciones económicas, sociales y políticas que se producen en la expansión capitalista; la segunda, se encuentra relacionada a las prácticas artísticas y literarias y a su experiencia estética y subjetiva, es decir, los diversos modernismos literarios y artísticos que aparecen con el proceso de modernidad. Ahora bien, retomando los tres procesos que propone García Canclini (1990), el primero hace referencia al crecimiento de la cultura masiva, y como el

desarrollo de la misma crea una barrera entre los autores y el público, de tal manera que este se convierte en un producto de consumo masivo no reconocido. La creación de objetos originales se convierte en una combinación de elementos culturales sin que estos puedan ser asociados directamente con un solo autor o procedencia. (1990, p.14). La segunda formulación indica que la modernidad latinoamericana puede revisarse como “los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación” (1990, p.15). Es decir, que en Latinoamérica la confluencia de diversas culturas reformulan los símbolos y signos propios renovándolos y creando así nuevas manifestaciones que construyen un todo heterogéneo. Y por último, la tercera propuesta destaca que en la sociedad posmoderna se da un proceso de separación entre lo tradicional y lo moderno. Así pues, la argumentación que encuentra para estas tres etapas de la sociedad latinoamericana, radica en que los creadores de la cultura hace ya demasiado tiempo que no se limitan a hacer sus obras basados en una región fija, y por ende sus productos tampoco son utilizados por grupos exactamente definidos.

Ahora bien, el problema que trae la modernidad a América Latina es el hecho de que en el ámbito socio-económico muchos países no han entrado en tal modernidad, y esto gracias a que muchos sectores neoliberales prefieren hacer caso omiso a los desarrollos que requiere la sociedad para tal incursión, prefiriendo así ser partícipe de las políticas que dan fiabilidad al capitalismo globalizado. Es así como estas circunstancias inciden de manera directa y/o indirecta en los ámbitos socioculturales, ya que como afirma García Canclini, hoy se entiende América Latina como una “articulación más compleja de tradiciones y modernidades” (1990, p.23). Con dicha afirmación el autor se refiere al conjunto de países que conforman el continente latinoamericano, en los cuales coexisten diversidad de lógicas culturales las cuales pertenecen a la posmodernidad. Pero dicha posmodernidad no se refiere meramente a una instancia a priori de la modernidad, sino que el autor la entiende como una problematización de las contradicciones de la

modernidad, con principios propios que facilitaron su constitución. Uno de esos principios es la autonomía del saber y el arte, los cuales se ven trastocados por la nueva aparición de gobiernos con ínfulas dictatoriales, los cuales antes que dar autonomía lo que han hecho es establecer los controles del mercado. Por ende el arte ya no puede existir al margen de los mercados transnacionales y un ejemplo claro de ello es que hoy en día no existen las vanguardias, sino que lo que se configura como un arte reaccionario se limita a ser una tendencia, o peor aún, una moda.

Hay un momento en que los *gestos* de ruptura de los artistas, que no logran convertirse en *actos* (intervenciones eficaces en procesos sociales), se vuelven *ritos*. El impulso originario de las vanguardias llevó a asociarlas con el proyecto secularizador de la modernidad: sus irrupciones buscaban desencantar el mundo y desacralizar los modos convencionales, bellos, complacientes, con que la cultura burguesa lo representaba. Pero la incorporación progresiva de las insolencias a los museos, su digestión razonada en los catálogos y en la enseñanza oficial del arte, hicieron de las rupturas una convención (García Canclini 1990, p.44).

Por otro lado, la protección de la identidad nacional en América Latina presenta hoy día tres problemas en el campo audiovisual, la preferencia del público por el cine Norteamericano, como también por sus series y demás productos audiovisuales, se encuentra justificado en una hibridación de carácter sociocultural. la cual se encuentra supeditada en la homogenización de los gustos del consumo cultural. Así como la radio y la televisión, el cine ha influenciado de manera categórica en las ideologías y los comportamientos de la sociedad en Latinoamérica. Es cierto que a través del cine existieron ideologías contestatarias a la sumisión de un modelo estrictamente comercial y de entretenimiento en la región latinoamericana, los movimientos cinematográficos agrupados bajo el nombre de *Nuevo Cine Latinoamericano*, trajeron consigo una pluralidad en cuanto a la construcción de la identidad se refiere. Sin embargo, estas nuevas propuestas no pudieron instalarse como industrias hegemónicas en la sociedad debido a los diversos procesos políticos, socioculturales y económicos que se dieron en

América Latina. No obstante, su aporte para la cultura hacen eco hoy día en la protección de la identidad. En el contexto expansionario de la industrialización y el desarrollo, la penetración de los medios comunicacionales de masas en los hábitos y costumbres de la sociedad latinoamericana, traen consigo una idea de construcción identitaria en transformación. Los medios de comunicación masivos, tienden a estar fuertemente arraigados a las ideas de desarrollo e industrialización, devenidas del sistema capitalista. Es por ello, que tanto la televisión, la radio y el cine industrial, impulsan un modelo sociocultural como propio. El cine ya no funciona meramente como un medio para hacer arte y propagar la cultura, sino que por medio de estrategias hoy en día mas desarrolladas, como la publicidad y el marketing, logran de manera directa o indirecta, imponer ideales, costumbres, e inclusive transformaciones en la identidad nacional. Es el proceso de globalización, lo que interconecta al mundo en general, y dicha integración que a su vez hibrida muchos aspectos de la sociedad, también trae consigo una segregación, la cual se sostiene a través de la asimetría existente entre el control del mercado por parte de la industria cultural imperante y las industrias locales que por consecuente hoy día se encuentran subsumidas a este modelo. Si bien en esta época multicultural, se tiende a una aceptación de las diversas manifestaciones artísticas que suceden en todo el mundo, la modernización también trajo consigo una sumisión de los medios de comunicación a patrones propios del capitalismo, tales como el consumo y por ende la segmentación del mercado. Dicha segmentación se justifica en la estrategia *oferta-demanda* por parte del sector privado, y por ende es la que en mayor o menor medida excluye productos locales, así también, el consumo que es un factor clave que condiciona la *oferta-demanda* es lo que justifica dicha exclusión. Por ello es necesaria la intervención del estado, ya que es el único ente con facultades para poder proteger la producción nacional. Ahora bien, en muchos casos el estado otorga la responsabilidad a entes privados para que fomenten la producción y la difusión de los bienes culturales, en estos últimos tiempos se ha visto como ha crecido a gran escala una cantidad de

espacios y concursos en los cuales una gran variedad de artistas confluyen con sus obras, sin embargo los entes privados también tienen ciertas condiciones que van ligadas a sus intereses económicos, es así entonces como estas obras terminan siendo capital de los mismos. Estas decisiones que asume el estado, reducen cada vez más su participación en el ámbito cultural hasta dejar la mayor parte de la responsabilidad de la cultura de un país en manos de empresas ajenas a la protección de la identidad cultural. Una mejor opción es la que ciertos países en Latinoamérica han adoptado como medidas para la protección de la industria nacional, Argentina por ejemplo, promueve a través de su nueva *Ley de Medios* una democratización en cuanto a la difusión se refiere, sin embargo el no tener un apartado que regularice los medios virtuales, sustentan dificultades para con la industria cinematográfica. En América Latina, hay una fuerte tendencia hace años al abandono de salas de cine por la visualización de películas a través de medios virtuales, esta práctica trae consigo nuevos hábitos por parte del espectador; al no regularizar esta tendencia, como ya lo vienen haciendo las principales industrias potenciales, las películas locales se ven más limitadas en cuanto a la difusión se refiere. Entonces la protección de la identidad nacional se ve trastocada en varias vías, por un lado se encuentra la penetración de productos internacionales en la cultura nacional, por otro la sumisión de productos nacionales a entes privados avalados por el estado, y por último la imposibilidad de difundir películas nacionales en los medios virtuales, los cuales en proporción representan un mayor grado de usabilidad por parte del público latinoamericano en general.

5.1. Un acto de resistencia

A raíz de los actos de independencia que se gestaron a lo largo de la historia en el continente latinoamericano, el tema principal que ha preocupado a las diversas sociedades en la región radica en la posibilidad de ser autónomos y autóctonos, ya sea en el campo del arte, en el político, en el económico y demás campos que constituyen a

la sociedad. Si bien estos actos de independencia actuaron por contradicción en distintos períodos históricos, la dependencia de la sociedad latinoamericana ha sido uno de los factores claves por los cuales la cultura regional ha intentado de diversas formas combatir lo que para el pueblo se configura como una problemática.

Sin embargo existe una problemática aún mayor, y la misma radica en que la urgencia de la identidad cultural no puede conseguirse solamente desarraigando esa dependencia, ya que si en el mejor de los casos esto hubiera sucedido, la construcción de esa identidad estaría sujeta entonces a la combinación de fuentes culturales y fuentes de lenguaje autóctonas y ajenas a la misma, por ello es que se hace propicio el estudio de la hibridación cultural, ya que América Latina a lo largo de su historia racional y letrada, ha sido sesgada por acontecimientos globales que sirvieron de motivación a diversos artistas, que en múltiples disciplinas manifestaron con sus obras una visión renovada de la sociedad respecto a las culturas conocidas. No obstante los mecanismos con los cuales los artistas podían trasladar esta visión al campo cultural, respondían a apropiaciones de lenguajes ajenos a una cultura autóctona. Es así como estos lenguajes se interponen entre la realidad y el artista, y por consecuencia dificultan la construcción de una identidad propia. Esta problemática de la búsqueda de una identidad propia no es nueva, y encuentra sus orígenes en contrapunto a la noción filosófica positivista, la cual sostiene que la historia nace con los pueblos letrados y lo previo a ello es considerado como prehistoria, ¿en qué nivel cultural queda entonces toda la riqueza cultural previa a la historia?, ¿acaso no existía tradición oral, vasijas, esculturas, pintura rupestre?; es esa invisibilidad entonces la que el conquistador en Latinoamérica va a reconocer como prehistoria, mientras que el conquistado con teorías más radicales va a reconocer como el mito. El mito es entonces la historia de los pueblos no escriturarios, y responde desde lo mágico lo que la racionalidad cartesiana no interpreta. Ahora bien, esta relación por tensión existente entre el mito y la prehistoria, son los conceptos que Kusch (1986) va a desarrollar con los nombres del *ser* y el *estar*, tal cual como en el tercer capítulo de este

proyecto de grado se explica. En su teoría filosófica desarrolla la idea de una división de América en dos tradiciones diferenciadas. En primera instancia se refiere como *América periférica* a la que es dominada por la tradición occidental con su pensamiento racional, y con sus ideas de la modernidad simbolizadas en el *ser*, lo cual trae consigo una práctica individualista que confluye en la dinámica del ascenso y la elevación del sujeto generando así competitividad y exclusión. Mientras que por otra parte le llama *América Profunda* a la conservación de la cosmovisión del mero *estar*, a pesar de la conquista occidental sufrida en los tiempos de la colonia. En esta *América profunda* prima lo colectivo sobre lo individual, el encuentro sobre el enfrentamiento, lo totalitario sobre lo particular, como también una concepción de pertenencia ajustada a un mundo con sentido mítico y religioso, donde su sentido ontológico refiere al *estar*. La confrontación de estas dos ideas trazan la línea divisoria por la cual la identidad cultural se va a ver resistida y también desdibujada en los nuevos procesos que va a atravesar América Latina; la necesidad de *ser*, se vincula por contradicción a la necesidad de *estar* y es en el pasaje de la modernidad lo que trae consigo un nuevo y trascendental obstáculo. El triunfo que tuvo el sistema capitalista en los países latinoamericanos se va a ver sostenido gracias a políticas de interés privado y económico, las cuales responden a los intereses que las sociedades altamente industrializadas habían iniciado en sus objetivos progresistas. La penetración de este sistema representó la única alternativa de trabajo que tuvo la cultura subdesarrollada, la cual se ve sometida nuevamente a una dependencia política, económica y por consecuente cultural. Pero es la cultura de la resistencia la que va a proponer un nuevo cambio en cuanto a la independencia de la cultura se refiere. La situación más clara fue la década del sesenta, donde la velocidad utilizada por los nuevos modelos de difusión propagaban la fuerza con la que el arte norteamericano iba a opacar dicha cultura; sin embargo, es a fines de los años sesenta que se configura un entusiasmo general en la región, devenido en la posrevolución cubana. La sociedad emergente vuelve a pronunciarse, pero ahora con un sentido

subversivo y haciendo usos apolíticos para poder así subyacer en la cultura de la resistencia. Es por ello que otra vez se empiezan a formular lenguajes propios que ayuden en la construcción de la identidad cultural, pero esta vez la diferencia radica en que dichos lenguajes actúan como aceleradores ideológicos y culturales. En el cine el *Nuevo Cine Latinoamericano* tuvo la convicción de que para poder aspirar a las formas modernas de libertad, era necesario superar la dependencia cultural instaurada por la penetración de la cultura norteamericana en Latinoamérica; los modos de quebrantarla radicaron en diferentes acciones que de manera múltiple trastocaron ciertos síntomas de la misma, y esto debido a que los directores de este movimiento siempre fueron receptivos a la problemática de la dependencia. Más allá de los aportes formales, fueron los ideológicos los que constituyeron una nueva forma de poder dentro de un grupo social, ya que encarando las problemáticas sociales básicas que la sociedad demandaba se configuraron a través de los medios de masas, tales como la radio y el cine latinoamericano, como los principales voceros de este grupo social.

El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer "lenguaje". Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, *el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente*. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la "identidad nacional". Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza. No le otorga nacionalidad, pero sí los modo de resentiría. Con todas las mistificaciones y los chauvinismos que ahí se alientan, pero también con lo vital que resultaría esa identidad para unas masas urbanas que a través de ella amenguan el impacto de los choques culturales y por vez primera conciben el país a *su* imagen. (Barbero, 1991, p.181).

Así pues se da nuevamente un proceso de apropiación de lenguajes en donde su intencionalidad va mas allá de lo propio o lo impropio, más bien se trata de la búsqueda

de una significación identitaria, a través de la comunicación de situaciones regionales con sistemas lingüísticos preexistentes. Esta cultura de la resistencia deja entonces de lado la problemática del arte como lenguaje, y se direcciona en la búsqueda de una independencia sociocultural utilizando como herramientas fundamentales a los distintos medios de comunicación; solo con ello es posible revisar su propia identidad y por consecuente conseguir la anhelada independencia. Es así como los directores cinematográficos en la región latinoamericana empiezan a perseguir los lenguajes simbólicos y propios de Latinoamérica, para con ello transmitir la realidad que les acontecía. Si bien en la variedad de películas del *Nuevo Cine Latinoamericano*, se encuentran expresiones de la cultura latinoamericana que se cohesionan a pesar de tener ciertas diferencias entre sí, es en el área más susceptible a la modernización, es decir la urbe, donde se pueden ver expresiones de derrota, fracaso, insatisfacción y nostalgia. Dichas expresiones son producto del deseo de vencer la dependencia, sin embargo cuando se trata de convertir imágenes cinematográficas en actos políticos, el metadiscurso se convierte en un argumento político más. Es por ello que *El Nuevo Cine Latinoamericano* fracasa como acción de ruptura frente al arte institucionalizado, ya que en la intención de mantener un equilibrio entre la experimentación estética y el discurso político para los cambios sociales de la cultura latinoamericana, termina siendo absorbido por el mismo discurso. No obstante la postura de poder llevar a cabo una reformulación del espacio social del arte trajo consigo una redefinición de la escena comunicacional en la que se desarrolla el lenguaje cinematográfico.

No solo se produce una ruptura de las reglas del espectáculo rompiendo con los espacios físicos (los cines) y las prácticas habituales (la pasividad del espectador, el consumo del filme como una mercancía). Además se rompe con la figura del creador omnipotente del "cine industrial" y "de autor". Los filmes y la crítica cinematográfica construyen para estas formas del lenguaje cinematográfico una mirada fragmentaria y plural, que incorpora a la instancia productora y se completa en la recepción. Lo hacen a través de dos caminos diferentes: la apuesta al documentalismo implica opción por la transparencia y el

borra miento de la imagen del autor; la apuesta al trabajo sobre la especificidad del lenguaje cinematográfico opera mostrando permanentemente la "artificialidad" de sus productos y exacerbando la presencia del enunciador sobre la superficie textual (Aprea, 2002, p.223).

Dicha reformulación encuentra sus influencias en las producciones contemporáneas, las cuales, bajo la figura nuevamente del autor buscan trabajar aquella *realidad* de modo más intimista y poco testimonial. Es así como el cine latinoamericano actual tiende a representar la *realidad* desde otro enfoque, quizás desde una revisión nostálgica de los modos de representación realista que le anteceden, o quizás desde una situación fronteriza entre el documental y la ficción para descubrir que tal confrontación permite una nueva forma de contacto con la *realidad*. Sin embargo dicha reformulación se da también no solo por las limitaciones que el *Nuevo Cine Latinoamericano* encontró en el modelo hegemónico, sino también por los nuevos procesos sociales que América Latina atravesaba, tales como una nueva fase de en el desarrollo del capitalismo, lo cual trae consigo un fuerte protagonismo de dicho campo comunicacional.

Lo que aparece en juego ahora no es la imposición de un modelo económico, sino el "salto" a la internacionalización de un *modelo político*. Lo cual obliga a abandonar la concepción que se tenía de los modos de lucha contra la "dependencia", pues "es muy distinto luchar por independizarse de un país colonialista en el combate frontal con un poder geográficamente definido, a luchar por una identidad propia dentro de un sistema trasnacional, difuso, complejamente interrelacionado e interpenetrado". Y como la transnacionalización juega primordialmente en el campo de las tecnologías de comunicación —satélites, telemática—, de ahí que sea en el campo de la comunicación donde la cuestión nacional encuentra ahora su punto de fusión. (Barbero, 1991, p.224).

Es así como a partir de la década del noventa, el cine en Latinoamérica empieza a tener un punto de vista mucho más reflexivo, la carga de subjetividad del discurso que construye altera la relación entre el autor y el espectador; los géneros de ficción y el documental tienden a cruzar esa línea que los divide y es así como se empiezan a

fusionar ciertas características intrínsecas de cada uno. Previamente durante la década del ochenta, el cine latinoamericano ya trazaba un período de transición donde las distintas experimentaciones con el lenguaje cinematográfico iban a ser la antesala de un giro circunstancial en la subjetividad del relato. Pero es en los años noventa en que la cinematografía latinoamericana fija su dimensión expresiva a través de concentraciones particulares de la historia, reivindicando la figura del individuo frente a los discursos ideológicos y políticos de izquierda y el sistema dominante, el capitalismo; dicha reivindicación, tiene que ver más que todo con una renuncia a los clichés narrativos, omniscientes y moralizadores del cine que les precedía, por ello las temáticas sociales y políticas, al ser tratadas desde una perspectiva privada e individual, crean una autoreferencialidad que como afirma Bill Nichols (1997), convierte a las películas en producciones híbridas donde las mismas son un proceso y no un medio con el cual se deba entender la sociedad. En las películas del cine latinoamericano contemporáneo la Nación representa una serie de contradicciones y conflictos, los cuales no encuentran en las posturas políticas tradicionales una solución, en estas producciones aparecen nuevos factores sociales que ponen en tela de juicio la capacidades y facultades de la cultura política tradicional. Así pues, en el cambio de la relación del autor para con su propia obra, se da cuenta de la facilidad con que las películas son permeables a situaciones y/o experiencias de vida del propio autor. La subjetividad es intencionada y por consecuente se establece como una nueva forma de relación con el espectador, la conexión ya no se da meramente desde la pasividad del espectador frente a la avanzada del relato preestablecido por un guion en lo que sería una fidedigna estructura canónica, ni tampoco desde un cine que apostara a la denuncia formal con posturas político-ideológicas, sino que dicha relación se sujeta en la afinidad que encuentra el espectador para con el abordaje de las problemáticas sociales de la Latinoamérica posneoliberal.

El rechazo al cine anterior...se presenta más como un rechazo al cine ideológico y centrado en la denuncia de los años ochenta, a ese cine teatral y televisivo que se producía en aquella época y que se sostenía estéticamente en un

“realismo costumbrista” que idealizaba a los personajes que pretendía mostrar. Así, en este nuevo cine las figuras del pobre, del policía, del delincuente, del inmigrante, del desempleado, etc. son presentados y expuestos sin ninguna narrativa previa, sin ningún tipo de idealización que imponga sobre el espectador un eje de interpretación y decisión a consignar, simplemente se muestran desde una objetividad que explora sobre sus experiencias cotidianas. En ese sentido, es un cine de expresión y no de representación: no se representa ninguna figura adecuada, cargada de solemnidad, una figura universal y fundante, sino que simplemente se expresan los hechos sobre la experiencia. (Di Paola, 2006, p.14).

Así pues, reaparecen temáticas que en su resignificación revelan la irreversibilidad de los cambios en la sociedad. Temas como la decadencia de la clase media, la marginalidad, la pobreza y la reconstrucción del pasado inmediato son las temáticas que se desarrollan en lo que parece un eterno presente temporal de la mayoría de estas películas, y si bien es la ficción la que adopta estos tópicos a través de reconstrucciones de sucesos y demás situaciones que le contextualizaban, es en el documental donde encuentra códigos que reseñificándolos apoyan de manera más enfática la subjetividad de los realizadores. Esta tendencia a la hibridación en el cine contemporáneo, encuentra una distinción entre los que defienden tradiciones militantes y aquellos que de manera independiente se desligan de posturas políticas. Sin embargo ambos comparten el deseo de reconstruir el pasado y de describir la crisis social y política de la Latinoamérica posmoderna. Pero para poder reconstruir el pasado es necesaria una nueva forma de pensar la memoria, es así como los nuevos directores empiezan a representar situaciones específicas desde una visión fragmentaria y acotada de la realidad. Aparece la figura del instante como un elemento preponderante, como también una nueva búsqueda por poder expresar las nuevas relaciones sociales propias de los años noventa. Las formas como este nuevo cine explora la actualidad basa su estética en una variedad de formas narrativas y por ello resulta inapropiado hablar de que este cine es consecuencia de las experiencias vanguardistas, más bien resulta coherente hablar de la

hibridación del mismo y por consecuente analizar las particularidades de las experiencias del contexto en el cual aquellas películas adquieren otra dinámica.

Referirse a las características posmodernas del cine latinoamericano no implica solamente aspectos técnicos o formales, sino también una sensibilidad que tiene que ver con la esfera de lo político y de lo ideológico. Parte de esa sensibilidad se revela, en no pocos casos, como una especie de cinismo, de aceptación de la imposibilidad de asumir posiciones o defensa de ciertos valores fundamentales. (Lilo y Chacón, 1998, p.54)

Así pues el cine latinoamericano de la posmodernidad trae consigo un nuevo abordaje acerca del concepto de realidad, ya que al momento de producir experiencias propias del contexto en el cual los directores se encuentran inmersos, logran modificar los sistemas hegemónicos de narración.

Expresar la realidad en cine, es producir sus estéticas y sus narrativas al mismo tiempo que esa realidad se está produciendo. Pues la realidad no es algo dado como sostiene un positivismo arcaico, sino lo que continuamente se produce. La realidad está conformada por prácticas y producciones simbólicas culturales, las cuales son múltiples, dinámicas y flexibles. Sobre el devenir de las prácticas se constituye una producción de la experiencia que está en continuo cambio, por ello la narración en cine constantemente se modifica interviniendo sobre esa experiencia. (Di Paola, 2006, p.18).

Es dicha expresión de la experiencia lo que trae consigo cambios sobre los efectos de la realidad y esto es posible gracias a la simetría temporal que se da entre la actitud performativa por parte de los directores y el mundo contemporáneo en el que transitan. Ello trae consigo un punto de inflexión para con las prácticas cinematográficas de sus antecesores, y por consecuente afirma un distanciamiento con las mismas. Así pues las diferencias de ambos acontecimientos cinematográficos se hacen visibles y por contradicción, la identidad se construye ahora no desde la revisión de la historia, sino más bien desde un presente inmediato, el cual se sujeta en los paisajes urbanos en los cuales la multiculturalidad se circunscribe, sin hacer uso de la alegoría o la metáfora tal cual como

lo hacían los directores enmarcados en el período que reaparece de la figura del autor en el cine Latinoamericano, sino más bien optando por el mero hecho de expresar el período de transición que atraviesan. Por ende, este cine representa antes que un *realismo* una expresión de la realidad.

Conclusiones

El presente proyecto de graduación se trazó en los inicios previos a su abordaje cinco objetivos específicos, los mismos estructuran el corpus del ensayo y por ende funcionan como ejes dinamizadores en pos de desarrollar el objetivo general de la tesis planteada. Este proyecto de graduación sostiene la teoría de que el cine latinoamericano actual no es meramente consecuencia de movimientos, prácticas aisladas y/o acontecimientos cinematográficos, que en los diferentes contextos sociohistóricos de diversas partes del mundo pueden ser claramente diferenciados; sino que más bien este nuevo cine es producto de la hibridación gestada en el paso de la modernidad a la posmodernidad latinoamericana. Así pues, en el primer objetivo específico se hizo imprescindible dar una explicación acerca de la aparición de este concepto y por ende es razonable establecer un parangón con otro concepto similar, el sincretismo; el cual y a modo de contexto establece un punto de partida del uso del término hibridación en las sociedades modernas. Pero para poder asociar dicho concepto al cine latinoamericano no solamente es necesario quedarse en dicha comparación, sino que también se debe revisar la relación entre la cultura y la comunicación. Por ello es que en el subcapítulo del primer capítulo se analizan los orígenes del *Nuevo Cine Latinoamericano* y de manera anticipada se empiezan a consignar ciertas relaciones con el *Neorrealismo Italiano*, lo cual va a ser abordado en el capítulo dos.

En este primer capítulo, el autor logra dar cuenta de que el *Nuevo Cine Latinoamericano* representa más bien una mediación cultural, y esto debido a que surge como una visión de la conformación de una sociedad en un contexto globalizado, donde la economía capitalista es la hegemónica y propicia la dependencia cultural de América Latina. Dicha dependencia cultural se encuentra arraigada a los sistemas económicos del sistema capitalista, ya que el arte empieza a generar valores vinculados al consumo. Es por ello que este movimiento cinematográfico intenta lograr lo que ellos llamarían la *descolonización de la industria cultural*. Dicha búsqueda tiene una explicación sociológica

y la misma encuentra ciertas semejanzas a los estudios de la cultura que se realizaban previamente a los años sesenta. En dichos antecedentes se analizaba el vínculo *comunicación-cultura* con conceptos tales como la industria cultural, cultura de masas, cultura popular, etc. Tales conceptos devenían en reflexiones acerca de la degradación de la cultura, la hegemonía del poder, el ejercicio del poder, etc. Estas reflexiones significan una preocupación para la sociedad latinoamericana de los años sesenta, y es por ello que los estudios de la sociedad de masas tienen un cambio importante en lo metodológico. Anteriormente se apelaba a la antropología como la ciencia hegemónica capaz de determinar a una cultura como un todo social, dicho proceso dicotómico encuentra una variación en el momento en que la psicología y la semiótica son usadas para interpretar los procesos asociados que devinieron en la producción de ciertos signos. Es así como las prácticas sociales, el sentido de productos y objetos simbólicos y demás procesos, son estudiados en aras de comprender las lecturas ideológicas que se realizan. Así pues, la dirección que empiezan a tomar estos estudios culturales previos a los que acompañaron a los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano*, empiezan a abrir la posibilidad de repensar los procesos de dominación cultural que acaecían en América Latina. En el campo de la comunicación el proceso de penetración cultural extranjera condujo a diversos artistas a desentrañar el imaginario de desarrollo por parte de la negociación de productos culturales impuestos por dicha penetración. A raíz de ello el *Nuevo Cine Latinoamericano* se presenta como una alternativa renovadora de la cultura popular, su cercanía con el sector popular urbano y su señalamiento insaciable a las acciones de la industria cultural, se enmarcan en un proceso histórico y social en tensión con la avanzada del proceso de modernidad. Dicha modernidad era guiada por una economía internacional, y la misma actuaba a través de los nuevos hábitos de consumo que la sociedad adoptaba. Desde esta mirada entonces se empieza a analizar a las culturas populares de América Latina, y por consecuente el concepto de consumo cultural, se va a convertir en un eje por el cual la cultura empieza a atravesar un cambio

en los modos de analizar el campo comunicacional. Para poder constatar lo anteriormente dicho, el autor del presente proyecto analiza en el tercer capítulo el concepto de hibridación como un fenómeno socio cultural en América Latina, con ello se logra dar cuenta de que los cambios en el campo de la comunicación no se dan solamente por los estudios culturales que previamente en el capítulo uno se desarrollaron, sino que dichos cambios se sustentan en la hibridación sociocultural de América Latina. Pero previamente a dar las conclusiones de lo que significa el tercer objetivo específico, se hizo necesario revisar las influencias que adopta el *Nuevo Cine Latinoamericano* del acontecer italiano, este segundo objetivo específico plantea que para poder comprender de donde vienen los diversos aspectos formales que utilizó el cine latinoamericano de la época, es necesario revisar la influencia Neorrealista, ya que si bien no es de la única manifestación artística de donde toman ciertos recursos estéticos, existe hasta hoy día una fuerte comparación de ambas prácticas.

Aunque muchas veces se tiende a encontrar cierta relación entre el *Nuevo Cine Latinoamericano* y el *Neorrealismo Italiano*, entre ambas prácticas cinematográficas existe una fuerte diferencia, no solo ideológica sino también formal. Si bien el acontecer cinematográfico italiano representaba una reacción ante los sistemas hegemónicos de representación, es decir el de la industria *Hollywoodense*, los directores del *Nuevo Cine Latinoamericano* además de ser una reacción se convirtieron en una reacción contestataria con posturas ideológicas definidas. Pero para poder difundir tal ideología recurrieron en mayor medida a aspectos formales del *Neorrealismo*, tales como el uso de actores no profesionales y la posibilidad de hacer cine con recursos ínfimos. En el campo estético la ligereza de la cámara en mano, la ausencia de escenarios, entre otros, dan al cine latinoamericano la posibilidad de poder ilustrar su mirada revolucionaria. Sin embargo las temáticas y modelos narrativos que emplean difieren del quehacer italiano. Es así, como este movimiento se instala en la modernidad del campo comunicacional en América Latina como un referente al cual acudir, para poder revisar los procesos que la

hegemonía cultural de la región llevaba a cabo y por ello establecen una dialéctica irónica acerca del poder.

Dicho discurso propone un acercamiento de la dinámica cultural con los medios masivos de comunicación, y si bien es cierto que este nuevo quehacer cinematográfico simplifica en mayor medida una creciente realidad social y cultural que se torna compleja, es la postura ideológica para con un proceso de culturalización lo que sienta las bases de un proceso mucho más complejo que se da en el paso de las mediaciones a la hibridación cultural. Es así, como en el tercer capítulo se desarrolla la idea de que la hibridación se da gracias a la multiculturalidad en los tiempos de la posmodernidad, tal cual como lo sustenta el autor García Canclini (1990). Dicha multiculturalidad se gesta gracias a factores de diversa índole, ya sea migratorios, por penetraciones culturales que gracias a las políticas neoliberales devenían en aperturas transnacionales, etc. Pero si bien, el fenómeno de la multiculturalidad que atraviesa Latinoamérica en la modernidad concluye en la hibridación cultural, hay un fenómeno también importante que direcciona a la sociedad latinoamericana en este proceso. Los nuevos hábitos de consumo cultural que adquiere América Latina traen consigo una resignificación en el campo comunicacional, ya que con la apropiación y uso de productos extranjeros se instala una práctica cultural que entrelaza el ámbito económico con el ámbito social. Dicho pensamiento remite al pasaje de la modernidad a la posmodernidad, y en el proceso de proliferación de medios masivos de comunicación empiezan a aparecer reformulaciones en las manifestaciones artísticas; el *videoactivismo* es un claro ejemplo de ello. Sin embargo, con la revisión del aporte filosófico que da Kusch (1988), se sostiene la idea de que el arte funciona como un factor intermedio que cuestiona las problemáticas de determinada sociedad. Así pues, se llega a la conclusión de que el *Nuevo Cine Latinoamericano* no es meramente consecuencia de la convergencia multicultural que se da gracias a las presiones de lo que viene de afuera, sino que también encuentra su explicación en la apropiación y uso de tales productos, como lo son los medios masivos de comunicación. Con ello el director

de cine latinoamericano prioriza su mirada en las transformaciones sociales de la época, ante la presencia de un mercado global y la llegada de las nuevas tecnologías de la comunicación. Así pues el proyecto avanza en su cuarto objetivo específico, el cual revisa detenidamente las características estéticas y formales tanto del *Neorealismo Italiano* y del *Nuevo Cine Latinoamericano* para con ello poder entender las coincidencias y las diferencias con el cine latinoamericano contemporáneo; sustentando a la vez, que no existe forma de que el cine latinoamericano actual sea autóctono. Ello no se sostiene debido a la apropiación de ciertos recursos formales de diversas prácticas cinematográficas, sino que desde su acoplamiento a los lenguajes narrativos clásicos logra plantear una autoreferencialidad donde el autor de la obra se vuelve también protagonista del relato y por consiguiente convierte a las películas en producciones híbridas donde las mismas son un proceso y no un medio por el cual se deba entender la sociedad. (Nichols, 1997). Pero ¿por qué acuñar el término de hibridación a esta nueva cinematografía?, la conclusión a la que se llega en este penúltimo capítulo, radica en que para que la hibridación pueda darse se necesita un proceso multicultural donde haya un intento de reconvertir un patrimonio, con lo cual el mismo puede ser reinsertado en nuevas condiciones de producción y mercado (Canclini, 1990). Si bien dicha conversión puede ser producto de convergencias multiculturales imprevistas, es la frecuente intencionalidad de las sociedades por reconvertir dicho patrimonio lo que la configura. Y esto debido a que el consumo cultural se encuentra ligado a una estandarización de los productos y por consiguiente a una homogenización de tales gustos. Es así como se empieza una renovación periódica del patrimonio en aras de coartar la entropía, y dicha renovación es lo que trae consigo cierto grado de rareza y variedad en los gustos homogenizados del consumo cultural. No obstante dicho proceso de hibridación debe ser revisado también desde una concepción abarcativa de la cultura de la resistencia, y esto debido a que la afirmación de la identidad en el cine latinoamericano actual no responde meramente a las mediaciones realizadas por parte del *Nuevo Cine Latinoamericano*, sino

más bien a una necesidad etnocentrista de poder tener una seguridad cultural (Barbero, 1991). Así pues, en el último capítulo se desarrolla con un sentido cronológico las variaciones que tuvo esta cultura de la resistencia, pero no abordando todas las ramas del arte sino abocándose específicamente al cine, y por lo que importa a este proyecto de grado, al cine latinoamericano. Para ello el autor del presente proyecto propone una revisión contextualizadora de conceptos como identidad cultural y dependencia, tomando como punto de referencia los diversos procesos sincréticos en la época de la colonia latinoamericana. Con este abordaje logra dar cuenta de los orígenes del sentido de dependencia en Latinoamérica, y por consecuente puede dar paso al entendimiento de los diferentes estadios que atraviesan las sociedades latinoamericanas en la búsqueda de la identidad cultural. Así pues, el último capítulo va repasando las posturas ideológicas que adoptó el *Nuevo Cine Latinoamericano* para la consecución de una identidad cultural, como a su vez también revisa cuales fueron los factores sociales, políticos y culturales que coartaron esa búsqueda. A priori se revisa el contexto en el cual empiezan a aparecer una serie de películas latinoamericanas, las cuales se sitúan en la posmodernidad. Las mismas no son participes de ningún movimiento ideológico ni político, pero lo interesante de estas producciones es que en la forma individualizada de su realización, comparten una variedad de aspectos formales, ideológicos y hasta estéticos. Su insistencia discursiva respecto al discutido concepto de *realismo* trae consigo nuevos espacios y con ello también nuevos personajes, los cuales provienen de una sociedad multiculturalizada y que sin necesidad de ser actores se circunscriben en un registro realista con códigos propios del documental, como así también de la ficción. En esta parte del capítulo, el autor logra dar cuenta de que el cine latinoamericano actual se configura como un cine de expresión de la realidad, una realidad que se contextualiza en un período de hibridación socio-cultural, lo cual sostiene la idea de que el cine latinoamericano actual, es un cine hibridado. Y ello logra argumentarse desde las nociones de multiculturalidad, dependencia y posmodernidad. Así pues, este es un cine

que en el transcurrir de su contexto no expresa una representación de la realidad, más bien se trata de un cine que estetiza la hibridación socio-cultural latinoamericana y por ende se configura como un cine híbrido.

En síntesis, lo que aparece son cruces, relaciones de circulación entre las imágenes y las experiencias. Las imágenes, como decía Deleuze, se producen en el intersticio, dando cuenta de una expresividad y una multiplicidad de lo real. En sí, no hay realismo porque está ficcionalizado y estetizado el propio espacio social y los *individuos* que integran los lazos materiales de interacción. (Di Paola, 2006, p.24)

Listado de referencias bibliográficas

- Aljure, F. (Director). (2005). *El Colombian Dream*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=7r8AgoR_fpk
- Alonso, L. (Director). (2001). *La Libertad*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Álvarez, S. (Director). (1968). *L.B.J.* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Álvarez, S. (Director). (1969). *79 Primaveras* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Álvarez, S. (Director). (1967). *Hanoi, Martes 13*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Antonioni, M. (Director). (1966). *Blow-Up*. Disponible en: <https://vimeo.com/7875387>
- Aprea, G. (2002). *Imagen, Política y Memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Babenco, H. (Director). (1981). *Pixote, la ley del débil*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=TCCK3k0OKtc>
- Babenco, H. (Director). (2003). *Carandirú*. Disponible en:
<http://www.divxonline.info/pelicula/1137/Carandiru-2003/>
- Banchero, M y Handler, M (Directores). (1969). *Liber Arce, Liberarse* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Barbero, J. M. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli, S.A.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: RIALP.
- Berman, M. (2006). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Mexico DC: SIGLO XXI.
- Birri, F. (Director). (1960). *Tire Dié*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Buñuel, L. (Director). (1950). *Los Olvidados*. Disponible en:
<https://vimeo.com/57837968>
- Burch, N. (2003). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La crujía.
- Caetano, A. (Director) (2001) *Bolivia*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Caetano, A y Stagnaro, B. (Directores) (1998) *Pizza birra y faso*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=ASZ_KkwVdf8&index=1&list=PLE80213E8FB15221C

- Cherutti, A. (2014). *El estilo Trapero. De la escuela de cine a la industria*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
- http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2650&titulo_proyectos=El%20estilo%20Trapero
- Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación (1999). *El cine Argentino y su aporte a la identidad cultural*. Buenos Aires: Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación
- Cordero, S. (Director) (2000). *Ratas, Ratones y Rateros*. Disponible en:
- https://www.youtube.com/watch?v=aMgn4MuUJLU&index=6&list=PLvKAF8oYcnR7w17ECTIwyNL0nQfo_XT2Q
- De Sica, V. (Director). (1951). *Umberto D.* [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- De Sica, V. (Director). (1946). *El Limpiabotas*. [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- De Sica, V. (Director). (1948). *Ladrón de Bicicletas* [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Demare, L. (Director). (1955). *Mercado de Abasto* [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Di Paola, E. (2006). *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine Argentino*. [Revista en línea]. Disponible en:
- http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Acritica-de-la-representacion-estetica-realismos-y-nuevo-cine-argentino-esteban-di-paola&catid=34&Itemid=61
- Dos Santos Pereira, N. (Director). (1955). *Rio cuarenta grados*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Dos Santos Pereira, N. (Director). (1963). *Vidas secas* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Eggeling, V. (Director). (1924). *Diagonale symphonie*. Disponible en:
- http://www.imdb.com/video/internet%20archive/vi3566731801/offsite?ref_=tt_pv_vi_1
- Fanon, F. (1963) *Los condenados de la tierra*. México D.F.: Fondo de Cultura Economía
- Fons, J. (Director). (1995). *El callejón de los milagros*. Disponible en:
- https://www.youtube.com/watch?v=4YQNPmn0vfo&list=PLkDaOGm5WwCCNS7X10R49m56x_tOOMFCU

- Fornet, R. (1988). *Prólogo*. Citado en: Toledo, T. (1990). *10 años del cine latinoamericano*. Madrid: Verdoux.
- Francia, A. (Director). (1969). *Valparaíso mi Amor* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos*. Naucalpan: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Naucalpan: Grijalbo.
- García Espinosa, J. (Director). (1967). *Las Aventuras de Juan Quin Quin*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- García Espinosa, J y Gutiérrez Aleja, T. (Directores). (1955) *El mégano*. [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Gaviria, V. (Director) (1998) *La vendedora de Rosas*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P6KvDMJzq4w>
- Gaviria, V. (Director) (1994) *Rodrigo D: No Futuro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HEYz0CG2cvs>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Getino, O. (1984) *Notas sobre cine Argentino y Latinoamericano*. México D.F.: Edimedios.
- Getino, O y Solanas, F. (1973) *Cine, cultura y descolonización* Buenos Aires: Siglo XXI
- Getino, O y Solanas, F. (Directores). (1966) *La hora de los Hornos*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Gómez, F. (2013). *Miradas que hablan. El pasado en el cine*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2399&titulo_proyectos=Miradas%20que%20hablan
- González, E. (2011). *Identificación y espectador en el nuevo cine Argentino*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=151&titulo_proyecto=Identificaci%F3n%20y%20espectador%20en%20el%20nuevo%20cine%20argentino.
- Gonzalez Iñarritu, A. (Director). (2000). *Amores Perros*. Disponible en: <http://www.cinetux.org/2013/06/ver-pelicula-amores-perros-online-gratis-2000.html>
- Gutiérrez Alea, T (Director). (1966). *La Muerte de un Burocrata* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional

- Gutiérrez Alea, T. (Director). (1968). *Memorias del Subdesarrollo* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Handler, M (Director). (1968). *Me gustan los estudiantes*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Handler, M. (Director). (1969). *Uruguay 1969: El problema de la carne* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Herskovits, M. (1941). *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.
- Kantaris, G. (2005) Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. *Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Recuperado el 02/04/2014 de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/105_libro.pdf
- Kusch, R. (1986). *América Profunda*. Lima: Bellido Ediciones.
- Kusch, R. (1988). *Anotaciones para una estética de lo americano*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre Americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Larraín, P. (Director). (2008) *Tony Manero*. Disponible en: <http://mispeliculasenlinea.blogspot.com.ar/2012/09/tony-manero-2008.html>
- Lilo, G. y Chacón, A. (1998). *El cine Latinoamericano: del código realista al código postmoderno*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v02a04chacon.pdf>
- Littin, M. (Director). (1969). *El Chacal de Nahuel Toro* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Marino, A. (2004). *Cine Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Nobuko
- Marzal, M. (1985). *El Sincretismo iberoamericano*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú.
- Meirelles, F. y Lund, K. (Directores) (2002). *Ciudad de Dios*. Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt0317248/?ref_=fn_al_tt_1
- Mongis, O. (1999). *Violencia y cine contemporaneo*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Morasca, M. (2011). *La mujer y el melodrama. Su presentación en el cine Argentino*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=403&titulo_proyecto=La%20mujer%20y%20el%20melodrama.
- Moreno, C. (Director). (2008). *Perro come Perro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=H8dQ1RUb4aM>

- Moreno, R. (Director). (2006) *El Custodio*. Disponible en:
<http://www.fulltv.com.ar/peliculas/el-custodio.html>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Osborne, P. (1995). *The politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. Londres: Verso.
- Padilha, J. (Director) (2007) *Tropa Elite*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=yIeiN19IVts&list=PL9gUXkZgdiebrsc6hhODFEf_8jLlw7WuJ
- Piñeros Sanz De Santamaría, J. (2011). *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=265&titulo_proyecto=Nuevos%20medios%20de%20comunicaci%F3n%20para%20la%20difusi%F3n%20y%20distribuci%F3n%20de%20cine%20documental%20independiente
- Quiroga, J. (2013) *Cine Militante Revolucionario: Grupo Cine Liberación y sus Emergentes Latinoamericanos*. Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Rocha, G. (Director) (1969). *Antonio das Mortes* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Rocha, G. (Director). (1962). *Barravento*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Rocha, G. (Director). (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Romo Montero, C. (2012). *35 milímetros de revolución. Digitalización*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=480&titulo_proyecto=35%20mil%EDmetros%20de%20revoluci%F3n.
- Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma, Ciudad Abierta*. [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- Rossellini, R. (Director). (1946). *Paisá* [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- Ruffinelli, J. (2010) *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: UQBAR EDICIONES
- Ruiz, R. (Director). (1968). *Tres Tristes Tigres* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Sánchez Biosca, V. (2004). *Cine y Vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós

- Sánchez Ruiz, E. E. (2006). Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. *El Cine Latinoamericano: ¿Mercado de Consumo Hollywoodense, o Producción de Pluralidad Cultural?*. [Revista en línea] .
 Disponible en:
https://www.academia.edu/857140/El_Cine_Latinoamericano_Mercado_de_Consumo_Hollywoodense_o_Produccion_de_Pluralidad_Cultural_2006
- Sanjinés, J. (Director). (1969). *Sangre de Cóndor* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Sanjinés, J. (Director). (1966). *Ukamau* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Schroeder, B. (Director). (2000). *La virgen de los sicarios*. Disponible en:
http://cinefox.tv/ver5179/la-virgen-de-los-sicarios_online.html
- Solas, H. (Director). (1968). *Lucía*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Torres Ríos, L. (Director). (1956). *Edad Difícil*. [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Trapero, P. (Director). (1999). *Mundo Grúa*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=wPOvO5N_HSU.
- Trapero, P. (Director) (2002). *El bonaerense*. [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Saez Gil, G. (2014). *Otra Objetualidad. Una posible objetualidad latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2637&titulo_proyectos=Otra%20objetualidad
- Salerno, A. (2014). *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad. La escenografía no conoce límites*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
 Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2636&titulo_proyectos=La%20ciudad%20como%20espacio%20escenogr%E1fico%20en%20la%20actualidad
- Sanjinés, J. (2003). *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*. Recuperado el 28/04/2014 de
http://lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1326129882JorgeSanjin%C3%A9s_NeorrealismoyNuevoCineLatinoamericano.pdf
- Sepúlveda, J. (Director). (2007). *El Pajesapo*. Disponible en:
<http://metiendoruido.com/2011/08/pelicula-online-y-descarga-el-pejesapo-2007/>
- Shaw, R., y Stewart, C. (1994) *Sincretismo / Anti-Sincretismo: La política de Síntesis Religiosa*. Routledge: London
- Toledo, T. (1990). *10 años del cine latinoamericano*. Madrid: Verdoux.

Visconti, L. (Director). (1971). *Muerte en Venecia*. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=OSX-THmJqIM>

Visconti, L. (Director). (1948). *La terra trema: Episodio del Mare*. Disponible en:

<http://www.ovguide.com/la-terra-trema-9202a8c04000641f80000000006613ff>

Wood, A. (Director). (2008). *La buena vida*. Disponible en:

<http://www.cinetux.org/2010/06/ver-online-la-buena-vida-2008.html>

Zavarzadeh, M (1977). *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Non-fiction Novel*. Urbana: Universidad de Illinois.

Bibliografía

- Aljure, F. (Director). (2005). *El Colombian Dream*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=7r8AgoR_fpk
- Alonso, L. (Director). (2001). *La libertad*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Álvarez, S. (Director). (1968). *L.B.J.* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Álvarez, S. (Director). (1969). *79 Primaveras* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Álvarez, S. (Director). (1967). *Hanoi, Martes 13*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Antonioni, M. (Director). (1966). *Blow-Up*. Disponible en: <https://vimeo.com/7875387>
- Aprea, G. (2002). *Imagen, Política y Memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Aumont, Jacques (1999). *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1999.
- Babenco, H. (Director). (1981). *Pixote, la ley del débil*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=TCCK3k0OKtc>
- Babenco, H. (Director). (2003). *Carandirú*. Disponible en:
<http://www.divxonline.info/pelicula/1137/Carandiru-2003/>
- Banchero, M y Handler, M (Directores). (1969). *Liber Arce, Liberarse* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Barbero, J. M. (Comp.) (2002) *La globalización en clave cultural: Una mirada latinoamericana*. Guadalajara: Departamento de Estudios Socioculturales ITESO. Disponible en:
<http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>
- Barbero, J. M. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli, S.A.
- Berman, M. (2006). *Todo lo solido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Mexico DC: SIGLO XXI.
- Birri, F. (Director). (1960). *Tire Dié*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Buñuel, L. (Director). (1950). *Los Olvidados*. Disponible en:
<https://vimeo.com/57837968>
- Burch, N. (2003). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La crujía.
- Caetano, A. (Director) (2001) *Bolivia*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional.

- Caetano, A y Stagnaro, B. (Directores) (1998) *Pizza birra y faso*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=ASZ_KkwVdf8&index=1&list=PLE80213E8FB15221C
- Castells, M. (1999). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. México D.F.: Siglo XXI
- Cherutti, A. (2014). *El estilo Trapero. De la escuela de cine a la industria*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2650&titulo_proyectos=El%20estilo%20Trapero
- Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación (1999). *El cine Argentino y su aporte a la identidad cultural*. Buenos Aires: Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación.
- Cordero, S. (Director) (2000). *Ratas, Ratones y Rateros*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=aMgn4MuUJLU&index=6&list=PLvKAF8oYcnR7w17ECTlwyNL0nQfo_XT2Q
- De Magdalena, A. (2013) *Sincretismo el arte de resistir*. Buenos Aires: Disponible en:
<http://armandodemagdalena.com.ar/word/obra/ensayos/aplra/sicretismo-el-arte-de-resistir>
- De Santamaría Piñeros Sanz, J. (2011) *Nuevos medios de comunicación para la difusión, y distribución de cine documental independiente*. Buenos Aires: Universidad de Palermo
- De Sica, V. (Director). (1951). *Umberto D.* [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- De Sica, V. (Director). (1946). *El Limpiabotas*. [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- De Sica, V. (Director). (1948). *Ladrón de Bicicletas* [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.
- Demare, L. (Director). (1955). *Mercado de Abasto* [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Di Paola, E. (2006). *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine Argentino*. [Revista en línea]. Disponible en:
http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Acritica-de-la-representacion-estetica-realismos-y-nuevo-cine-argentino-esteban-di-paola&catid=34&Itemid=61
- Dos Santos Pereira, N. (Director). (1955). *Rio cuarenta grados*. [DVD] Buenos Aires:

- Dos Santos Pereira, N. (Director). (1963). *Vidas secas* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Eggeling, V. (Director). (1924). *Diagonale symphonie*. Disponible en: http://www.imdb.com/video/internet%20archive/vi3566731801/offsite?ref_=tt_pv_vi_1
- Fanon, F. (1963) *Los condenados de la tierra*. México D.F.: Fondo de Cultura Economía
- Fons, J. (Director). (1995). *El callejón de los milagros*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4YQNPmn0vfo&list=PLkDaOGm5WwCCNS7X10R49m56x_tOOMFCU
- Fornet, R. (1988). *Prólogo*. Citado en: Toledo, T. (1990). *10 años del cine latinoamericano*. Madrid: Verdoux.
- Francia, A. (2002) *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Valparaíso: Universidad Valparaíso.
- Francia, A. (Director). (1969). *Valparaíso mi Amor* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos*. Naucalpan: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Naucalpan: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1993). Revista Nueva Sociedad. *La cultura visual en la época del posnacionalismo ¿Quién nos va a contar la identidad?*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.slideshare.net/DavidAyalaBeck/la-cultura-visual-en-la-época-de-poscolonialismo-garcia-canclini>
- García Canclini, N. (2008) *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F: Grijalbo.
- García Espinosa, J. (Director). (1967). *Las Aventuras de Juan Quin Quin*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- García Espinosa, J y Gutiérrez Aleja, T. (Directores). (1955) *El méjano*. [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- García, M. (2006) *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Edimedios.
- Gaviria, V. (Director) (1998) *La vendedora de Rosas*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P6KvDMJzq4w>
- Gaviria, V. (Director) (1994) *Rodrigo D: No Futuro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HEYz0CG2cvs>

- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Getino, O. (1984) *Notas sobre cine Argentino y Latinoamericano*. México D.F.: Orell
- Getino, O. (2006). *El capital de la cultura. Las industrias culturales en Argentina y en la integración MERCOSUR*. Buenos aires: Honorable Senado de la Nación, Secretaria Parlamentaria.
- Getino, O. (2005). *Cine Argentino. Entro lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Paidos.
- Getino, O. (1996). *La tercera mirada. Panorama del Audiovisual Latinoamericano*. Buenos Aires: Paidos.
- Getino, O y Solanas, F. (1973) *Cine, cultura y descolonización* Buenos Aires: Siglo XXI
- Getino, O y Solanas, F. (Directores). (1966) *La hora de los Hornos*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Gómez, F. (2013). *Miradas que hablan. El pasado en el cine*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2399&titulo_proyectos=Miradas%20que%20hablan
- González, E. (2011). *Identificación y espectador en el nuevo cine Argentino*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=151&titulo_proyecto=Identificaci%F3n%20y%20espectador%20en%20el%20nuevo%20cine%20argentino.
- Gonzalez Iñarritu, A. (Director). (2000). *Amores Perros*. Disponible en:
<http://www.cinetux.org/2013/06/ver-pelicula-amores-perros-online-gratis-2000.html>
- Guevara, A. (1960) Revista Cine Cubano. *Realidades y perspectivas de un nuevo cine*. [Revista en línea]. Disponible en:
<http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital1819/articulo11.htm>
- Gutiérrez Alea, T (Director). (1966). *La Muerte de un Burocrata* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Gutiérrez Alea, T. (Director). (1968). *Memorias del Subdesarrollo* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Handler, M (Director). (1968). *Me gustan los estudiantes*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Handler, M. (Director). (1969). *Uruguay 1969: El problema de la carne* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Herskovits, M. (1941). *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.

- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultura del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós.
- Kantaris, G. (2005) Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. *Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Recuperado el 02/04/2014 de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/105_libro.pdf
- Keating, P. (2003) *The fictional worlds of Neorealism*. Detroit: Wayne State University Press.
- Kusch, R. (1988). *Anotaciones para una estética de lo americano*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Kusch, R. (1986). *América Profunda*. Lima: Bellido Ediciones.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre Americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Larraín, P. (Director). (2008) *Tony Manero*. Disponible en: <http://mispeliculasenlinea.blogspot.com.ar/2012/09/tony-manero-2008.html>
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Ediciones Abya-Yala-Corporación
- Lilo, G. y Chacón, A. (1998). *El cine Latinoamericano: del código realista al código postmoderno*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v02a04chacon.pdf>
- Littin, M. (Director). (1969). *El Chacal de Nahuel Toro* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Marino, A. (2004). *Cine Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Nobuko
- Marzal, M. (1985). *El Sincretismo iberoamericano*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú.
- Meirelles, F. y Lund, K. (Directores) (2002). *Ciudad de Dios*. Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt0317248/?ref_=fn_al_tt_1
- Mestman, M. (2008) *Raros e inéditos del Grupo cine liberación. A 40 años de La hora de los hornos en Sociedad*. Buenos Aires: Facultad de ciencias Sociales-UBA.
- Mestman, M. (comp.) (2001). *La exhibición del cine militante teoría y Práctica en el grupo cine liberación*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/sel/09mest.pdf>
- Mestman, M. (1999) *La exhibición del cine militante, teoría y práctica en el grupo cine liberación*. Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional de la

- Asociación Española de Historiadores del Cine. Orense, 1999. Recuperado el 14/04/2014 de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/sel/09mest.pdf>
- Mongis, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Morasca, M. (2011). *La mujer y el melodrama. Su presentación en el cine Argentino*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=403&titulo_proyecto=La%20mujer%20y%20el%20melodrama.
- Moreno, R. (Director). (2006) *El Custodio*. Disponible en:
<http://www.fulltv.com.ar/peliculas/el-custodio.html>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós SAICF.
- Osborne, P. (1995). *The politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. Londres: Verso.
- Padilha, J. (Director) (2007) *Tropa Elite*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=yIeiN19IVts&list=PL9gUXkZgdiebrsc6hhODFEf_8jLlw7WuJ
- Piñeros Sanz De Santamaría, J. (2011). *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=265&titulo_proyecto=Nuevos%20medios%20de%20comunicaci%F3n%20para%20la%20difusi%F3n%20y%20distribuci%F3n%20de%20cine%20documental%20independiente
- Quiroga, J. (2013) *Cine militante revolucionario: Grupo Cine Liberación y sus emergentes latinoamericanos*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Rama, C. (2003). *La globalización de la exhibición cinematográfica en América Latina*. La Habana: Ediciones Pontón
- Rocha, G. (Director) (1969). *Antonio das Mortes* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Rocha, G. (Director). (1962). *Barravento*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Rocha, G. (Director). (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Romo Montero, C. (2012). *35 milímetros de revolución. Digitalización*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.ph

p?id_proyecto=480&titulo_proyecto=35%20mil%EDmetros%20de%20revoluci%F3n.

Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma, Ciudad Abierta*. [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.

Rossellini, R. (Director). (1946). *Paisá* [DVD] Buenos Aires: Colección Clásicos del Cine.

Ruiz, R. (Director). (1968). *Tres Tristes Tigres* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional

Russo, E. (2008). *Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós SAICF.

Saez Gil, G. (2014). *Otra Objetualidad. Una posible objetualidad latinoamericana*.

Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2637&titulo_proyectos=Otra%20objetualidad

Salem, H. (1997) *Nelson Pereira Dos Santos: el sueño posible del cine brasileño*.

Madrid: Cátedra

Salerno, A. (2014). *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad. La escenografía no conoce límites*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2636&titulo_proyectos=La%20ciudad%20como%20espacio%20escenogr%EF1fico%20en%20la%20actualidad

Sánchez Biosca, V. (2004). *Cine y Vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós

Sánchez Ruiz, E. E. (2006). Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. *El Cine Latinoamericano: ¿Mercado de Consumo Hollywoodense, o Producción de Pluralidad Cultural?*. [Revista en línea] .

Disponible en:

https://www.academia.edu/857140/El_Cine_Latinoamericano_Mercado_de_Consumo_Hollywoodense_o_Produccion_de_Pluralidad_Cultural_2006_

Sanjinés, J. (2003) *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*. Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002. Recuperado el 16/04/2014 de http://lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1326129882JorgeSanjin%C3%A9s_NeorealismoyNuevoCineLatinoamericano.pdf

- Sanjinés, J. (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Buenos Aires: SIGLO XXI
- Sanjinés, J. (Director). (1969). *Sangre de Cóndor* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Sanjinés, J. (Director). (1966). *Ukamau* [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Schroeder, B. (Director). (2000). *La virgen de los sicarios*. Disponible en:
http://cinefox.tv/ver5179/la-virgen-de-los-sicarios_online.html
- Solas, H. (Director). (1968). *Lucía*. [DVD] Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Sorlin, P. (2010). *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca Editorial.
- Shaw, R. y Stewart, C. (1994) *Sincretismo / Anti-Sincretismo: La política de Síntesis Religiosa*. Routledge: London
- Toledo, T. (1990). *10 años del cine latinoamericano*. Madrid: Verdoux.
- Torres Ríos, L. (Director). (1956). *Edad Difícil*. [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional.
- Trapero, P. (Director). (2008). *Leonera*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=egxkbR9x5xc>
- Trapero, P. (Director). (1999). *Mundo Grúa*. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=wPOvO5N_HSU.
- Trapero, P. (Director) (2002). *El bonaerense*. [DVD]. Buenos Aires: Filmoteca Nacional
- Vallejo, D. (1999). *Entre Sincretismo y Paramodernidad*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Visconti, L. (Director). (1971). *Muerte en Venecia*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=OSX-THmJqIM>
- Visconti, L. (Director). (1948). *La terra trema: Episodio del Mare*. Disponible en:
<http://www.ovguide.com/la-terra-trema-9202a8c04000641f80000000006613ff>
- Wood, A. (Director). (2008). *La buena vida*. Disponible en:
<http://www.cinetux.org/2010/06/ver-online-la-buena-vida-2008.html>
- Zavala, M. (1998). *La precisión de la incertidumbre, posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca: UAEM.
- Zavarzadeh, M (1977). *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Non-fiction Novel*. Urbana: Universidad de Illinois.