

*La máquina de la mirada* de Susana Velleggia, focaliza su lente en los procesos de construcción y ruptura de los movimientos cinematográficos desarrollados en América Latina entre los años 60 y 70, así como el análisis de la vasta producción teórica que acompañó, de manera general, al Nuevo Cine Latinoamericano en sus comienzos. Esta imprescindible obra establece "las concomitancias entre el cine y la sociedad latinoamericana en sus contextos históricos, culturales y sociales" sin dejar de analizar y reconocer la impronta e influencia de ciertos cines y directores, tanto europeos como de otras latitudes, durante el surgimiento de la nueva cinematografía latinoamericana, volcada en el hallazgo de una expresión y discurso original que respetara al mismo tiempo la diversidad cultural del continente. Las páginas de este ensayo son, además, un preámbulo para "detectar nuevas interrogantes e ideas que permitan enriquecer prácticas actuales y reflexiones futuras", y nos permite recordar que nuestro cine tiene "una historia propia cuyos senderos, en general sinuosos, contradictorios y fragmentarios, se entrecruzan una y otra vez como los invisibles vasos comunicantes que le posibilitan resurgir de sus múltiples crisis".

## PALABRAS PRELIMINARES

Hace algunos años cuando era niño fui con mi padre al cine a ver una película de Tarzán, *el rey de la selva*. En una escena, unos veinte negros (más malos y más brutos que mandados a hacer) le tienden una celada. El corazón se me estrujó como una ciruela pasa. Mi héroe favorito (después de Superman) estaba a punto de morir destripado. Por supuesto, no ocurrió tal cosa. El hombre mono, en cambio, les dio una paliza de padre y señor nuestro, y todos los veinte (porque además de malos y brutos, eran cobardes) todavía están corriendo. Nada me produjo más alegría. El corazón se me quería salir del pecho.

Relaté la película a mis amiguitos del barrio y durante varias noches estuve soñando que yo era como Johnny Weissmuller: “Yo, Tarzán. Tú, Jane”. Igual pasaba cuando veía una película del viejo Oeste, de bandidos y vaqueros. Los malos (cuando no eran indios coleccionistas de rubias cabelleras) eran unos mexicanos andrajosos, bigotudos, borrachos, buscapleitos, violadores de mujeres, asesinos, usurpadores de territorios que debían pertenecer providencialmente a los angloamericanos. ¡Qué alegría nos daba cuando oíamos la corneta y a todo galope llegaba la caballería luciendo sus preciosos uniformes azul cielo. Aplaudíamos a rabiar cada vez que caía muerto un indio o un mexicano.

Pasaron muchos años para percatarme, al mirar mi propia piel y la de los que me rodeaban, que yo pertenecía al grupo de los veinte negros malos, brutos y cobardes; al grupo de los indios, al grupo de mexicanos feos que caían y siguen cayendo en la vida real. Pasaron otros tantos para descubrir que alguien trabaja para que tuviera una idea despreciable de mí mismo.

Con el tiempo aprendí que nada se parece tanto a cierto tipo de cine como la mítica Medusa, una de las tres Gorgonas, monstruo de la generación preolímpica griega, cuyos cabellos Atenea transmutó en serpientes, con suficiente poder como para convertir en piedra a quienes la miraban. ¿Mirar y quedar petrificados? Medusa literalmente enajenaba a sus enemigos, victimaba a quienes penetraban sus dominios. ¿No hace lo mismo cierto tipo de imagen cinematográfica con los espectadores inocentes y desprevenidos? Generalmente es así como operan los medios audiovisuales de entretenimiento y comunicación masiva originados en el sistema-mundo descrito por Immanuel Wallerstein:

con una sutileza diabólica, despojando de personalidad a sus destinatarios, condicionando los procesos psíquicos de autovaloración, socavando la raíz de las identidades nacionales para vencerlas de antemano, es decir, petrificarlas.

Estos poderes casi omnímodos intervienen en la construcción de los puntos de vista, sentimientos e imaginarios de la periferia, es decir, de los países latinoamericanos, asiáticos o africanos. Así opera también el sistema educativo en sus ámbitos formales e informales cuando lo manipulan misiones internacionales, o técnicos desprevenidos adiestrados en las metrópolis coloniales, que en vez de mirar su propia piel (es decir, los rasgos de su cultura) terminan encaramados en las ramas como Tarzán o galopando hacia ninguna parte como los miembros de una caballería fantasma, es decir, petrificándose.

La leyenda asegura que un héroe, Perseo, protegido por los dioses, logró arrancar la cabeza a Medusa y devolver la paz a los habitantes de la Argólida mitológica. Tal vez por esa razón perciba no en términos reales sino metafóricos a Susana Velleggia, autora de *La máquina de la mirada*, como una heroína lúcida y contestataria a la manera de Perseo.

Al establecer las concomitancias entre el cine y la sociedad latinoamericana en sus contextos históricos, culturales y sociales, la autora revisa diversas hipótesis. De más está decir que no desestima el dato erudito ni la vivencia directa. Al hacer un esfuerzo por objetivar los procesos de construcción y rupturas de una cinematografía permeada por influencias contextuales, de todo género, pero volcada sobre sí misma en búsqueda de originalidad, Susana Velleggia nos entrega una obra urgente y necesaria. Porque no basta producir películas y distribuirlas, ni inducir al espectador a reconocerse en las pantallas, también es necesario crear herramientas para valorarlas críticamente, reflexionarlas, desmeduzarlas y evitar que tanto cineastas, cinéfilos y espectadores se conviertan en piedra.

No se escribe un libro como este de un día para otro. Tampoco se aprende a escribirlo en las academias. Un libro como este se escribe sufriendo, amándolo, gozándolo. Para escribirlo se requiere, entusiasmo, paciencia y pasión personal. Además, intuición en los términos descritos por Henry Bergson, en el sentido de trasladarse “al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable”. En otras palabras: vivir en empatía directa con el objeto de estudio.

Se cumple así otro de los objetivos de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano al organizar, desde 2003, el Premio Ensayo sobre Cine en

Iberoamérica y el Caribe con la colaboración en este empeño de varias instituciones. El mencionado libro, al obtener el Premio correspondiente al 2007, pasa a formar parte del arsenal de instrumentos promovidos por una organización de cineastas comprometidos “cuyo objetivo final es nada menos que lograr la integración del cine latinoamericano, así de simple, así de desmesurado”, como diría Gabriel García Márquez, su presidente.

PEDRO RIVERA  
Panamá, febrero del 2008

*La visión cinematográfica nos permite percibir insospechadas profundidades  
feéricas en una naturaleza que, a fuerza de contemplar siempre con igual mirada,  
hemos acabado por agotar, por explicárnosla enteramente  
para cesar inclusive de advertirla. Sacándonos de nuestra visión rutinaria,  
el cine nos enseña a sorprendernos nuevamente ante una realidad  
de la cual, quizá, nada ha sido aún comprendido, quizá, nada sea comprensible.*

JEAN EPSTEIN

*Si se le permitiera el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento  
podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está dosificada  
por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores.  
El día en que el ojo vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas.*

LUIS BUÑUEL

## INTRODUCCIÓN

Después de más de un siglo de la aparición del cine y del rápido desarrollo de la audiovisualidad —entendida ésta como los distintos métodos y medios para la fijación, archivo y circulación de imágenes en movimiento— la pregunta sobre los sentidos de la relación de aquella con la sociedad, aún no encuentra respuestas satisfactorias.

Es sabido que el cine fue objeto de debate y controversias sobre si era o no un arte y cuáles serían sus especificidades en cuanto lenguaje artístico, a partir de su nacimiento hacia fines del siglo XIX. A comienzos del siglo XX construye rápidamente su institucionalidad y los códigos de su lenguaje y, hacia mediados del mismo su legitimidad como campo artístico ya es irrefutable. En esta trayectoria, al conocimiento del fenómeno cinematográfico han concurrido diferentes disciplinas, desde la psicología, la sociología y la antropología, hasta la historiografía, la estética, y las ciencias de la comunicación, pasando por la semiótica, la filosofía y la economía, el teatro, las artes plásticas y la propia práctica cinematográfica. De estas miradas particulares se siguen disímiles metodologías de análisis y distintos modos de construcción del objeto de estudio. De modo tal que éste suele presentarse arbitrariamente fragmentado conforme a la división entre campos disciplinarios.

La mayor parte de análisis y estudios sobre el cine gira en torno a tres grandes ejes:

a) Los vinculados a los estudios culturales, en general inscritos en los análisis críticos sobre la sociedad de masas de principios del siglo XX, principalmente abordados desde la perspectiva de la sociología y la psicología.

b) Los inscritos en el campo de la estética que, desde 1911 en adelante, darán lugar a la teoría del cine propiamente dicha y a la institucionalización del mismo como arte. A este enfoque se aportarán distintas disciplinas, pero serán fundantes del campo las reflexiones de las vanguardias artísticas, y a mediados del siglo XX el mismo se enriquecerá con los aportes de la semiótica.

c) Los referidos a la historia del cine, avanzan de manera paralela a los del grupo anterior, sobre todo a partir del primer tercio del siglo XX, cuando la

aparición del cine sonoro enroló en la categoría de “históricas” a las primeras cintas mudas.

El predominio de las tres perspectivas principales arriba enumeradas, reconoce fuentes teóricas y filosóficas diversas en las que, según las épocas y latitudes, prevalecieron el funcionalismo, el marxismo, la fenomenología y el estructuralismo.

Este trabajo adopta un objetivo paradójico: se propone indagar en la “tradición de ruptura” del campo cinematográfico, *focalizando* en el movimiento que tuvo lugar en América Latina aproximadamente entre los años 60 y 70 y, en su producción teórica. Ésta no se encuadra por completo en ninguna de las tres categorías enunciadas anteriormente, aunque es posible reconocer en sus formulaciones la herencia crítica de los *cultural studies*, así como de ciertas teorías del cine que propiciaron los movimientos de ruptura. Dentro de estas últimas, se percibe la impronta de las vanguardias formalistas rusas, la escuela documental inglesa y, sobre todo, las reflexiones generadas en torno al neorealismo italiano de la posguerra.

Las teorías latinoamericanas se refieren al cine en su intersección con el cambio social y político, que constituyó el eje de las preocupaciones de la mayor parte de los movimientos artísticos de la década de los 60, siendo la búsqueda de una estética propia un derivado de las posiciones ideológicas asumidas por sus autores.

Analizar este itinerario implica reconocer las relaciones que se entretienen entre los “nuevos” y “viejos” cines de Europa y América Latina, y de ellos con las circunstancias históricas de las sociedades de cada época, desde una mirada que quiebre los compartimientos disciplinarios. Es decir, implica también una ruptura.

El recorrido aquí propuesto no pretende ser exhaustivo ni tiene la intención de abreviar en la nostalgia. Siguiendo los caminos de las rupturas, se trata de reconocer los aportes que cada una de ellas hizo al campo cinematográfico e interrogar la materia que las engendra.

En tanto la ruptura de una tradición siempre implica la pérdida del sentido inherente a la misma y la búsqueda de nuevos sentidos, constituye el momento de mayor complejidad en la trayectoria de un campo artístico. Por tal motivo, y siguiendo en esto a Agnes Heller, en tanto la historia “es una corriente ininterrumpida de acontecimientos”, efectuar “cortes” reclama comprender las discontinuidades en la continuidad; lo diacrónico en lo sincrónico (Heller, 1982).

Asumiendo que toda periodización de los fenómenos históricos implica una concepción del mundo, identificar las características de las rupturas supone correr, como mínimo, dos riesgos: sustraer al objeto de estudio del flujo histórico perdiendo de vista la dialéctica de la discontinuidad, o bien reducir la complejidad de la ruptura a los elementos formales de las obras. En el primer caso se omitiría el carácter articulador de todo movimiento de ruptura que, por la misma dinámica que niega una tradición —“lo viejo”— en función de una apertura al cambio —“lo nuevo”— lleva en sí ciertos rasgos del pasado que le posibilitan, al anticipar el futuro, actuar como puente entre ambos momentos. En el segundo caso, se recortaría al objeto del contexto sociohistórico en el cual adquiere pleno sentido. Es decir, se estaría enfocando al movimiento de ruptura desde una perspectiva deshistorizadora, si la mirada actual sobre el mismo impide reconocer los fenómenos, espacial y temporalmente acotados, con los que se interrelaciona, cuando es, precisamente, esta interrelación la que permite desentrañar su sentido. La mirada, sin pecar de ingenuidad, ha de desprenderse de su carga de pre-conceptos, consistente en aplicar a la interpretación de los hechos pasados los significados actuales que ellos tienen.

En la historia, pasado, presente y futuro, constituyen tiempos que se contienen, oponen e imbrican y por ello son susceptibles de entretorsearse de distinta manera por el relato historiográfico. En tanto construcción intelectual, es éste el que da sentido a cada período histórico a partir de las interpretaciones —variables— de la documentación disponible y su vinculación con las circunstancias que les dan sentido. No se trata del sentido que los hechos analizados tienen actualmente sino del *probable sentido* que tuvieron en el tiempo y el espacio en el que se produjeron (Ibídem). Por ello, lejos de su pretendida objetividad, el análisis historiográfico supone la adopción de una perspectiva interpretativa que es, invariablemente, la de quien lo efectúa, por tanto lleva en sí una carga de subjetividad.

En la génesis del denominado Nuevo Cine Latinoamericano, el Cinema Novo, y el “cine político”, “cine militante” o “Tercer Cine” —según las categorías conceptualizadas en su momento— si bien están presentes las huellas de ciertos movimientos y directores europeos, prevalecen las interpretaciones sobre las particulares condiciones sociohistóricas y culturales en las que ellos germinaron y la búsqueda de una expresión cinematográfica que pudiera dar cuenta de ellas. Es preciso, entonces, franquear las fronteras disciplinarias para comprender un fenómeno que no es reductible a la producción teórica y artística existente hasta el momento de su aparición, en general imitativa de las corrientes europeas.

Más allá del juicio valorativo que merezcan las obras producidas en el período de auge de estos cines latinoamericanos, el interés que presenta el *objeto* deviene de que fue el fruto de una original síntesis.

La universalidad de este cine provino de su acercamiento al drama de los olvidados y oprimidos de América Latina; sus culturas, identidades e historia, así como de la voluntad de vincularse a imaginarios colectivos en proceso de cambio, en muchos casos con la explícita intención de abonar a él y en otros, para construir al mismo tiempo los cimientos de una industria cinematográfica nacional (Cuba) o bien re-fundarla sobre nuevas bases (Brasil). Fue la inmersión profunda del cine en sus contingencias particulares el hecho que le permitió trascenderlas.

El sorprendente éxito de las primeras películas del nuevo cine latinoamericano en algunos festivales europeos reconoce varios factores contextuales. Entre ellos no es uno menor el impacto provocado por la originalidad artística con la que las obras develaban una realidad, en mayor o menor grado conocida a través de diversas fuentes de información. El recorte de imágenes de varias de estas películas, y de algunas realizadas por los cineastas que esta generación reconocía como los “padres fundadores”, configuró una suerte de *iconografía latinoamericanista mítica* mediante la cual se identificaba a muchas de estas producciones. Esta iconografía, al igual de lo sucedido con ciertas obras de los movimientos de ruptura anteriores, contribuyó al reconocimiento de los filmes inscritos en esta corriente en los festivales internacionales y a que la crítica erudita de los países centrales se interesara por ellos.

El “clima de época” en el cual las obras se inscribían fue un fenómeno mundial, pese a que en cada país asumiera rasgos particulares. Algunos festivales de cine y la mayoría de los críticos y realizadores que concurrían a ellos, formaban parte de aquel clima cultural aunque tuvieran posiciones diferenciadas en el plano político-ideológico. Estos espacios se constituyeron, a la vez en un “campo de batalla discursivo” donde las diferencias daban lugar a enconados debates, en una oportunidad de intercambios e interinfluencias entre los nuevos cines y sus creadores. Esto les permitió establecer circuitos para la difusión transfronteras de sus películas, así como un espacio de legitimación y reconocimiento que, con el tiempo, trascendería el círculo de los que, de una u otra forma, compartían premisas similares.

El legado de estos cines no reside sólo, ni principalmente, en las obras cinematográficas, sino en la unidad que ellas formaron con un pensamiento que procuró explicar —y explicarse— la relación de la audiovisualidad con los

imaginarios de un mundo en crisis, desde las particulares condiciones socio históricas del subcontinente.

La reflexión teórica que acompañó a las rupturas es el objeto a interrogar, pero sería infructuoso cerrarlo sobre sí mismo, en tanto constituye, a la vez una unidad con prácticas filmicas plasmadas en determinadas obras, y un fuerte cuestionamiento al patrimonio filmico y teórico precedente.

Una de las diferencias de la crisis actual del cine con respecto a sus anteriores crisis cíclicas es el quiebre de la unidad práctica-teoría-práctica. La reflexión teórica sobre el cine producido en cada momento donde ellas tenían lugar, constituyó un factor de indudable incidencia en la superación de las crisis.

No es un problema menor que, al divorciarse de la práctica cinematográfica —y audiovisual en general— la elaboración teórica se haya autoinhabilitado para incidir en ella. Los rasgos de híbrides observables en buena parte de la producción latinoamericana actual reconocen diversos factores causales.<sup>1</sup>

La mayor parte de las prácticas audiovisuales se desenvuelven carentes de una reflexión sobre sí mismas, que les posibilite situarlas en sus propias contingencias sociales y culturales, navegan a la deriva en el vasto océano de las leyes de un mercado global signado por tendencias inéditas a la concentración. Esto implica una mayor sujeción de la producción a la mercantilización extrema de las expresiones artísticas que son particularmente potentes en la industria del audiovisual. Leyes que, lejos de estar meramente acotadas a lo económico, contienen una dinámica prescriptiva en las dimensiones, artística, estética e ideológica. Las tendencias hacia una imitación tardía del cine de autor francés, o las que imperan en la más rústica comedia dramática —comodín para desembarcar en cualquier mercado— son particularmente visibles en varias co-producciones de la región con países europeos, en las cuales la adopción de fórmulas de “transacción” para facilitar su comercialización posterior provoca una suerte de híbrides forzada. La misma es perceptible en los diversos niveles de construcción de las obras y en algunos casos puede, inclusive, conspirar contra los propósitos de comercialización internacional perseguidos.

Tampoco es ajena a esta situación la convergencia tecnológica, empresarial y de mercados que hace trastabillar las certidumbres previas de los lenguajes del cine y la televisión; de la ficción y el documental. El entrecruzamiento de

---

<sup>1</sup> Textos híbridos en el sentido de “receptáculo de discursos culturales heterogéneos” como define el término Baczko (Baczko, 1999).

las fronteras mediáticas y generísticas, así como la articulación entre las industrias culturales audiovisual, fonográfica y editorial, merced a las tecnologías digitales y a la necesidad de ampliar y segmentar los mercados de difusión y consumo a nivel global. Lleva a una desestabilización de los límites previos de los campos involucrados. La autonomía que cada uno de ellos fue construyendo a lo largo de su historia, en la cual reside su institucionalidad, es problematizada, pero no ya desde la perspectiva crítica de las vanguardias, sino de la a-crítica del *marketing* de los grandes conglomerados que agrupan e interconectan varias industrias culturales y medios masivos de comunicación.

Muchas películas latinoamericanas de los últimos años podrían haber sido producidas en cualquier metrópoli del mundo, sin significar que, por esto, sean “universales”. Esta carencia de identidad es, precisamente, una de las causas que les impiden serlo.

El cine que hoy vemos en los diferentes circuitos audiovisuales en cantidades profusas se debate entre dos sometimientos: las subvenciones del Estado —en los países donde merced a las cuales se puede seguir produciendo películas— y los dictados, cada vez más despóticos, de mercados oligopólicos. En el espacio entre ambos extremos, las obras innovadoras, constituyen “casos” cuya circulación es acotada por los imperativos de la concentración de los circuitos de exhibición.

El crecimiento geométrico de los circuitos electrónicos de la mano de la expansión de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC) abre nuevas ventanillas a la explotación comercial de la imagen en movimiento y plantea numerosas interrogantes a la producción tradicional de cine que, pese a los avances tecnológicos, sigue centrada en un componente artesanal por excelencia: la producción de contenidos simbólicos basados en la creatividad y el trabajo de equipos humanos con los conocimientos apropiados. Se percibe una asincronía entre la velocidad de los procesos signados por la producción automatizada y a escala del *hardware* audiovisual y el ritmo más lento de aquellos que involucran el componente artesanal de la producción de contenidos.

Por otra parte, al amparo del ámbito académico la reflexión teórica fuga hacia los fenómenos desatados por las NTIC; estas constituyen un fuerte imán que atrae a investigadores de diferentes disciplinas a un terreno que se presenta en extremo mutante. Se pregona una y otra vez que, en este campo, casi nada de lo ya dicho o pensado serviría, en tanto la reflexión marcha a la zaga de los rápidos cambios que lo caracterizan. Cabe interrogarse si esta pretensión fundacional no es más que otro de los atajos en los que suelen perderse las

ciencias sociales. Reemplazando los términos “revolución” por “globalización”, y más allá de sus diferentes cargas ideológicas —a fin de cuentas *temas epocales*— ¿no estaremos contribuyendo a la construcción del mito y la utopía de relevo?

El nuevo mito es tecnológico y la utopía concomitante se inscribe en la lógica tecno-económica que lo alimenta, de cuño tan ideológico como el de la sociopolítica precedente, hoy excluida del “posible discursivo” sea académico o artístico.

Si el mundo feliz de las utopías de la modernidad iniciadas con Tomás Moro, era aquél en el que la abolición de la propiedad privada haría reinar la bondad y la justicia como virtudes de la condición humana en su “estado natural”; el de las posmodernas, se funda en la desnaturalización extrema de aquella condición y de las relaciones sociales, endiosamiento de la tecnología mediante. La ciencia y la técnica se presentan así como fenómenos autosuficientes; es decir, desvinculados de las condiciones sociohistóricas —las relaciones de poder— en las que se producen y en calidad de objetos de consumo *pret à porter*. Desde este marco ideológico, distintas instituciones —también construcciones sociohistóricas y, por ende, modificables— entre ellas la economía de mercado, son percibidas como el “estado natural” de las relaciones sociales y la condición de realización, tanto de la utopía tecnológica como de la democracia política.

Una vez más las representaciones utópicas del futuro, como construcciones que prolongan y estructuran en el plano simbólico, los conflictos sociales y políticos de cada época dando sustento a los proyectos históricos en conflicto, se entroncan con los mitos políticos.

El mito del progreso indefinido, inspirado por las revoluciones industriales de los siglos XVII y XIX, al cual el cine contribuyera de manera poderosa, parece retornar con más sofisticados ropajes. En esta dimensión ideológica constante de los mitos y las utopías, variables, de cada época, pareciera encontrarse la “materia prima” a la que las sociedades recurren en busca de sentido ante las grandes crisis. Ella es, asimismo, la que modela los imaginarios colectivos y penetra en las imágenes en movimiento que cada sociedad produce como representación de sí misma y del mundo. Pero imaginarios e imágenes son parte constitutiva de las relaciones sociales y no una “máscara” desprendida de ellas, como el acendrado positivismo imperante en las ciencias sociales ha pretendido hasta tiempos recientes.

La complejidad de la cambiante relación cine-sociedad reside, precisamente, en que ella es, asimismo, una relación imagen-imaginario, fuera de la cual la institucionalidad del campo cinematográfico no puede existir. Esta imbricación

de las dimensiones funcional y simbólica de toda institución, se manifiesta en los productos emergentes, se trate de normas, códigos lingüísticos u obras filmicas.

Impulsa este trabajo la necesidad de ir al encuentro de un fragmento de la historia del cine latinoamericano silenciado u omitido, para replantear aquella profunda vocación de identidad a la luz de las nuevas circunstancias históricas, en la esperanza de ayudar a pensar estos problemas con miras a la innovación. Ésta es una tarea reñida con la comodidad que proporcionan las certidumbres de las fórmulas generísticas exitosas. Por tal motivo las afirmaciones que se hacen a lo largo de estas páginas deben considerarse hipótesis de trabajo y, como tales, sometidas a debate y revisión.

Comprobar que el grueso de la producción intelectual motivada por la historia del cine, sólo en raras ocasiones remite de manera explícita a la relación cine-sociedad permite inferir que —además de otras posibles razones— a estos caminos se recurre en las coyunturas de crisis. Cuando los relatos que brinda el propio campo resultan insuficientes, el descentramiento de él aparece como el recurso más apropiado para repensarlo.

Si movimientos cinematográficos tan disímiles y alejados entre sí como los que aquí se recorren tienen una constante, ella es el descentramiento del propio campo. Son aquellas imágenes y reflexiones las que trazan el hilo conductor que posibilita la continuidad desde el seno mismo de las discontinuidades. Luego de haberse zambullido en las contingencias conflictivas del mundo extra cinematográfico, ellas regresan a él para revitalizarlo. Es en este doble movimiento que los esfuerzos por construir una nueva legitimidad rompen los límites del *posible filmico* de cada época.

Pero para que lo instituyente emerja, una constelación de factores debe conjugarse. La voluntad de liberar la producción y circulación de imágenes en movimiento de las constricciones institucionales que la aprisionan es parte indesligable de la voluntad emancipadora de las sociedades. Su alimento, no reside tanto en el agotamiento de las fórmulas del cine concebido únicamente como espectáculo y negocio lucrativo, sino en la dinámica social y las representaciones que ella asume en los imaginarios colectivos.

Estas rupturas, aunque después suturadas, negadas o apropiadas y resemantizadas por la enorme capacidad restauradora de la industria, se plasman en obras que actúan como referencias de la historia del propio campo y, también, de la historia de las sociedades en las que se produjeron. A través de estos caminos se va construyendo un patrimonio de imágenes y sentidos cuyos fragmentos a veces brotan como raras flores en algunas obras del presente.

Aunque no den lugar a nuevos movimientos, ellas nos interpelan porque remiten a la memoria y nos interrogan sobre el futuro para ampliar los horizontes de la imagen y los imaginarios cuando ellos parecen cerrados.

En la actual voluntad de liberar la producción, circulación y apropiación de informaciones e imágenes de las ataduras de la lógica tecno-económica global, de modo que puedan contribuir a las necesidades emancipadoras de nuestras sociedades, quizá se traman las nuevas rupturas. La pregunta es si los múltiples senderos por los que transitan las experiencias que, en distintas partes del mundo y utilizando diferentes medios, dan cuenta de aquella voluntad podrán redefinir el escenario de la convergencia. Es ésta una “película” apasionante cuyo final permanece abierto...

## *Agradecimientos*

Mi desempeño como docente en la Universidad Nacional Autónoma de México y más tarde en la Universidad Nacional de Entre Ríos, así como la participación en seminarios y encuentros me permitió apreciar la existencia de grandes “agujeros” informativos en la historia de los medios de comunicación y el cine de Argentina y América Latina en general.

Las dudas y preguntas de mis alumnos y las charlas con ellos, dentro y fuera de la clase, me impulsaron a recopilar y sistematizar documentos, lecturas y reflexiones a lo largo de varios años. La falta de conocimiento de las nuevas generaciones de comunicadores sociales sobre ciertos períodos de aquella historia habla con elocuencia de un silencio no azaroso extensivo a distintos aspectos de nuestra realidad. Fue este un poderoso estímulo para investigarla.

Las fronteras impuestas al “posible discursivo” no remiten tanto a la presencia, o aquello que se dice acerca de algo, sino a la ausencia. Sobre estas ausencias se construye el “posible pensable” de cada época como una de las formas más efectivas de control social. Sin duda, el silencio sobre ciertos acontecimientos del pasado forma parte de los intentos de proscribir el pensamiento con respecto al presente y el futuro. De allí que sea preciso derrotarlo.

Retomo aquí, a la distancia, las discusiones, a veces encarnizadas pero siempre inspiradoras, con quien comparto un proyecto de vida, Octavio Getino, a cuya persistente labor archivística obedecen los documentos que figuran en el anexo. A él mi profundo agradecimiento.

También agradezco a los alumnos y colegas que compartieron charlas y reflexiones, así como a algunos de los protagonistas de aquella parte de la historia de nuestro cine, Julio García-Espinosa, de Cuba, Orlando Senna, de Brasil, Fernando Birri, Humberto Ríos, Nemesio Juárez, que en las conversaciones mantenidas en encuentros esporádicos a lo largo de nuestra geografía, arrojaron luz sobre muchos aspectos “no escritos” de la misma.



*Susana Velleggia.* Socióloga argentina. Directora de cine y TV, especializada en Televisión Educativa y Gestión Cultural. Presidenta de la Asociación Civil Nueva Mirada y Directora del Festival Internacional de Cine "Nueva Mirada" para la Infancia y la Juventud. Ha sido jurado en diversos festivales de cine, tanto nacionales como internacionales. Es autora de varios trabajos sobre cultura y comunicación, publicados en Argentina y otros países. Ha fungido como docente en varias facultades de su país e impartido conferencias en universidades de México, Perú, España y EE. UU. Actualmente se desempeña como docente del Consejo Federal de Inversiones en materia de Políticas Culturales y Planificación Estratégica para los organismos culturales de las distintas provincias de Argentina.

## ÍNDICE

Palabras preliminares. Pedro Rivera / **5**

Introducción / **11**

### Capítulo I.

El cine, de juguete maravilloso a industria / **23**

1. Del imaginario a la imagen en movimiento / **25**

1. 1. Cine e imaginario moderno / **33**

1. 2. Cine y metrópoli / **40**

2. La dimensión histórica del cine / **43**

3. Cine y cambio social / **48**

3.1. De las vanguardias artísticas a las masas / **48**

3.2. Del poder de la imagen al poder del imaginario / **56**

### Capítulo II.

De la impronta de la realidad al mito del realismo absoluto. El cine en los conflictos de la historia / **63**

1. La preocupación humana por el sentido de la realidad y el arte realista / **65**

1.1. Entre la prudencia de la razón y la desmesura del realismo / **68**

1.2. La obsesión por el realismo absoluto en el cine / **70**

2. La ficción realista del conflicto y los nuevos verosímiles / **73**

2.1. La industria descubre que la realidad es redituable / **73**

2.2. El cine soviético clásico y el ideal de realismo revolucionario / **75**

3. La problematización del realismo de la mano de los movimientos de ruptura / **83**

3.1. El neorrealismo italiano. La realidad histórica como historia fílmica / **89**

3.2. El cine de autor francés, crisis de la conciencia individual y crisis del sentido del mundo / **101**

### **Capítulo III.**

Las imágenes buscan su imaginario en los conflictos de la historia / **115**

1. El documental: continuidades y rupturas / **117**

1.1. Los precursores / **117**

1.2. El cine político y el cine político-militante, una aproximación conceptual / **129**

1.3. La negación del verosímil filmico por la apetencia de verdad / **136**

2. Aires de renovación en las pantallas del mundo, los “nuevos cines” / **143**

2.1. Los movimientos contra-culturales de los 60 / **143**

2.2. Nuevos cines y cambio tecnológico: las paradojas de la historia / **146**

### **Capítulo IV.**

Una misión peligrosa: El cine de intervención política en América Latina / **171**

1. Punto de partida / **173**

1.1. Los primeros pasos / **180**

1.2. El cine latinoamericano en la búsqueda de su propia historia / **181**

2. Principales aportes de la teoría del cine en América Latina / **189**

2.1. Los conceptos de cine en juego / **200**

Epílogo / **251**

Bibliografía / **257**

Anexos

Documentos del cine político latinoamericano (1967-1977) / **267**