

Entre observación desprendida y dinamización emocional. Algunos comentarios sobre los Nuevos Cines latinoamericanos en Argentina, Brasil y Cuba

??? GUNDERMAN

???????

una revolución
que no revoluciona
(permanentemente)
sus lenguajes
alfabetos
gestos
miradas
involuciona o muere [...]
hasta ahora hubo
cines de autor
cines de escuela o movimientos
cines de países
hay hoy el cine de un entero
continente.
se llama:
nuevo cine latinoamericano
Fernando Birri¹

Como ha planteado Daniel Link recientemente, los años sesenta podrían considerarse como el corazón del siglo XX.² La importancia de esta "década larga" (de mediados de los cincuenta hasta principios de los setenta) como

????@??????

época se debe a la renovación de las políticas revolucionarias y al esfuerzo por alinear la revolución socialista con la vanguardia artística (y al intenso sueño con lograr tal cooperación), un proyecto que había fracasado anteriormente en los años veinte y treinta. Hablar de "fracaso" se justifica si se tiene en cuenta, por ejemplo, el veredicto de un filósofo marxista tan eminente y teóricamente sofisticado como Gyorgy Lukács, quien acusa a las vanguardias de reaccionarias y para quien la única estética revolucionaria en la literatura es realista.⁴ En el contexto latinoamericano de principios de siglo, los ejemplos abundan. Valga recordar el caso paradigmático de César Vallejo. En 1922, el autor de *Trilce*, una de las obras poéticas más innovadoras del siglo XX, pretende conciliar el socialismo indigenista con la experimentación más abstracta y una radical destrucción y reinención del lenguaje. Después de exiliarse en París a partir de 1923 y de viajar a la Unión Soviética en 1928, este poeta vanguardista se ve motivado a expresar su compromiso político a través de una mediocre novela indigenista (*Tungsteno*, 1931) que sacrifica todo vanguardismo sobre el altar del realismo socialista.

Gran parte de esta ideología queda intacta en el entorno marxista de mediados de siglo. De hecho, tanto es así que Fidel Castro afirma su postura novedosa en 1961 frente a los artistas vanguardistas de Cuba con las siguientes palabras: "Nuestro enemigo no es el arte abstracto, sino el imperialismo".⁵ Temprano en el proceso revolucionario cubano, Castro da espacio para que crezca aquel "romance" entre la intelectualidad latinoamericana de izquierda y la Revolución, que se transformaría en una de las fuentes políticas principales del llamado *boom*. En la concepción de la nueva vanguardia latinoamericana (nuevamente ilusionada con politizarse a mediados de siglo), la función del arte revolucionario no era la de ilustrar la revolución, sino, a nivel de las estéticas, la producción de estrategias tan revolucionarias como las de la revolución política. Durante ese breve momento, se consideraban superables las exigencias de las revoluciones políticas de un arte que meramente las apoyara a través de un dócil realismo socialista. Nutrido también por los movimientos juveniles (que en el nivel de expresión cultural se manifestaban a través del *rock'n'roll*, el consumo y los experimentos con drogas psicodélicas y recreativas y el culto al sexo libre), el arte quería creer que las nuevas revoluciones, que salían victoriosas o vencerían a la brevedad sobre el capitalismo y el neocolonialismo en el mundo subdesarrollado, no exigirían del arte la misma subordinación que habían requerido las revoluciones de principio de siglo en Europa.

Por cierto, es a mitad del siglo y unos años después del triunfo de la Revolución Cubana cuando se replantea y agudiza en América Latina esta tensión perenne. Otra vez se vuelve al empate de principios de siglo, debatiendo el estatus de la realidad en la representación artística y la función del realismo con respecto

a las políticas progresistas.⁶ Baste remitir a la tremenda escisión que produjo en los círculos literarios más comprometidos con la experiencia cubana la creciente exigencia por parte del régimen castrista, pese a las anteriores afirmaciones de su líder, de un realismo socialista al estilo soviético (es decir, en términos de la vanguardia, a un estilo conservador) y de la subordinación completa de la experimentación formal a metas didácticas. Este conflicto culminó en el "caso Padilla" en 1971 y la excomunicación de la Revolución de buena parte de los escritores que formaban el llamado *boom* de la literatura latinoamericana. Por lo menos en el campo literario, el flirteo intenso de la literatura vanguardista con la revolución marxista, característico de la década larga en cuestión, termina, como ya había terminado unas tres décadas antes, en un divorcio entre arte y política revolucionaria y produce el fin del *boom*.⁷

Si bien muchos de estos parámetros se aplican igualmente a la producción cinematográfica de la época, en este juego de fuerzas el cine desempeñó un papel distinto a la literatura. De entrada, el cine plantea otra relación entre la realidad externa y las estrategias de representación. El teórico de cine André Bazin --una figura eminente especialmente para el análisis del neorrealismo, que informa de modo crucial la producción cinematográfica en América Latina en las décadas en cuestión-- plantea que el arte cinematográfico es de por sí siempre, hasta cierto punto, realista. Para parafrasearlo en dos palabras: una cámara siempre registra algo externo y ello sucede de forma automatizada, sin la intervención del sujeto.⁸ Obviamente, esa afirmación es problemática desde muchos ángulos, ya que en la era digital más que nunca antes cunde la posible manipulación de la imagen fotográfica o fílmica. Sin embargo, se podría decir que el *efecto* de la cámara es realista, por mucho que luego se lo manipule. Teniendo en cuenta ese efecto realista o verídico, en el neorrealismo, como se verá, se conjugan de forma paradójica el realismo --exigido como único modelo admisible según la línea oficial de la Revolución Cubana después de su primer romance con los intelectuales y de la estética socialista en general a partir de Lukács-- y los planteos de las vanguardias que cuestionan la transparencia en las representaciones del realismo. El neorrealismo, tanto cuanto nuevo realismo como cuanto crítica al cine clásico realista, compelería una síntesis o al menos una fructífera tensión interna que quizás no haya sido, o no pudo ser, alcanzada o sostenida en el campo literario de la misma manera.

Obviamente los comentarios iniciales de Bazin sobre el carácter inherentemente realista del cine se vuelven más complejos cuando el teórico insiste en que la mera reproducción de la realidad no es arte.⁹ Como ya ha observado Deleuze, Bazin, lejos de presuponer formas de representación transparentes en el cine, es el primero en conceptualizar el trabajo formal en el neorrealismo. Ese trabajo se considera en la obra de Bazin en cuanto crítica del aparato cinematográfico

establecido precisamente desde la estética, y Bazin arguye que se trata de un trabajo que gira, en última instancia, en torno de la opacidad de la realidad, no de su funcionalización para el "mensaje" del filme.¹⁰ En lo que sigue, desarrollaré esta conceptualización formal en cuanto concierne a la producción y el debate latinoamericanos. No pretendo ofrecer una visión panorámica de todo el cine latinoamericano de mediados de siglo. El cine que considero es el que se planteó a sí mismo la politización de la vanguardia de forma abierta y explícita.¹¹ El punto de arranque para muchos de los cineastas que trabajaron en esta línea fue el neorrealismo. Fernando Birri y Tomás Gutiérrez Alea, además, estudiaron en el *Centro Sperimentale* en Roma a principios de los años cincuenta, volviendo a sus países con el propósito de forjar una transculturación o adaptación del modelo italiano que había logrado prevalecer en Italia en tiempos de extrema escasez de recursos después de la Segunda Guerra Mundial. También por razones económicas (pero no exclusivamente por ellas) a muchos de aquellos jóvenes cineastas, el neorrealismo italiano les pareció el único modelo viable para países que no tenían una vital infraestructura industrial ni subvenciones estatales para las artes como fue el caso de muchos países europeos a partir de los años cincuenta.

A partir de tres ejemplos cinematográficos, me interesa escudriñar tanto la utilidad del neorrealismo como modelo para los diferentes cines latinoamericanos a mediados del siglo XX cuanto la exploración de los límites de esta estética por parte de los cineastas. Se trata, en otras palabras, de examinar la transculturación efectuada por parte de los importadores del neorrealismo. ¿Cuáles de los aspectos estéticos, económicos y políticos del modelo italiano les sirvieron a los latinoamericanos y en qué contextos? ¿Cuándo y cómo lo adaptan y lo alteran para sus propósitos? El neorrealismo, cuya estética lleva, en última instancia, a un cuestionamiento radical de cómo se constituye la realidad política y cultural a partir de lo real, propone este cuestionamiento ante todo a un nivel pre-ideológico con el resultado de suministrar poco para la lucha inmediatamente política. Por esta razón, muchos de los cineastas latinoamericanos que procuraron movilizar las pautas neorrealistas en el contexto del compromiso político se toparon con los límites de esta estética para transportar mensajes políticos sin ambivalencias. La consecuencia, como se verá, llevó a muchos a recurrir al cine de Eisenstein y su noción de la dinamización dialéctica. En este ensayo, sin embargo, se considerará como particularmente interesante la tensión entre los dos modelos y no tanto la superación de uno por el otro. Gutiérrez Alea, como se verá, incluso buscó una conciliación conceptual entre el distanciamiento fenomenológico y la dinamización emotiva en su escritura teórica.

El primer ejemplo será la película brasileña *Rio 40 graus* (1955) del "padre" del *Cinema Novo*, Nelson Pereira dos Santos, una obra que inicia la primera

fase del *Cinema Novo*. Aún cuando este filme pareciera seguir el modelo italiano --sobre todo la teoría de Zavattini,¹² una de las figuras más influyentes en el neorrealismo italiano-- de una manera bastante fiel, ya en el cine temprano de Pereira dos Santos se nota una intensificación de ciertos procedimientos estéticos en comparación con muchas de las obras claves de producción italiana, casi como si el brasileño hubiera querido experimentar con los límites de aquella estética desde el inicio. Se considerará después la manera en que Pereira se alejó, aunque parcialmente, de esta forma de experimentación a la hora de filmar *Vidas secas* (1963), la obra más conocida e influyente en la primera fase del *Cinema Novo*.¹³

El segundo ejemplo es el medimetro *El mégaro*, filmado también en 1955 por dos de los cineastas y teóricos más eminentes del cine cubano, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Este filme dialoga con las pautas del neorrealismo, llevándolas a su límite en el momento donde una afirmación política clara y comprometida parece exigir de la película otro lenguaje visual que el del neorrealismo vanguardista.

El tercer ejemplo es el medimetro argentino *Tire dié* (1960) de Fernando Birri, en diálogo con *La hora de los hornos* (1966-68) de Pino Solanas, Gerardo Vallejo y Octavio Getino. La obra de Birri es un experimento fundador para una escuela cinematográfica que su director abrió en la provincia de Santa Fe y para una generación de cineastas que se formaron o fueron influenciados por la línea de trabajo de esta institución. *La hora de los hornos*, a su vez, es tal vez la película del *cine guerrilla* de mayor trascendencia en todo el continente. Claramente, Solanas y Getino construyen su obra sobre el trabajo fundador de *Tire dié* y de la Escuela de Santa Fe, a la vez que lo superan y disparan un lenguaje cinematográfico nuevo. Sin embargo, en una sección de *La hora de los hornos*, una maratón a la vez documentalista y militante, se cita el único pasaje de la obra de Birri que rompe abiertamente con algunas pautas del modelo neorrealista. Esta cita elogiosa de un pasaje de *Tire dié* en *La hora de los hornos*, donde entra en conflicto la postura observadora y distanciada de la cámara neorrealista con el compromiso político del cineasta se entenderá como declaración programática de parte del nuevo cine militante en contra de los experimentos con el neorrealismo.

Los usos del neorrealismo. El caso *Rio 40 graus*

Rio 40 graus es la película fundadora de la primera fase del *Cinema novo* en Brasil y su director una de las figuras más eminentes del movimiento. Producido en 1955, el filme tiene como protagonista a la ciudad de Río de Janeiro,

entretejiendo múltiples mini-tramas y una gran cantidad de personajes hasta el punto que es difícil para el espectador distinguir entre algunos de ellos. Ninguno de ellos es establecido y fundamentado según las reglas del cine clásico. No sabemos quienes son, no conocemos su historia y no aprendemos más de ellos que lo que sucede en el presente de los episodios elípticos que nos ofrece Pereira dos Santos. Es decir, el filme carece de todo tipo de flash-back u otra profundización del presente en el pasado. Es rodado en ambientes naturales y casi exclusivamente exteriores. La mayoría de los personajes son de clase baja y hasta indigente, aunque algunos pertenecen a la clase media carioca. Las mini-tramas cuentan historias banales y el estilo lapidario con que el filme las trata subraya el carácter estereotipado de estos mini-dramas; no obstante, ello sucede sin que la película se distancie de los personajes de forma cínica o condescendiente. Se dibuja, por ejemplo, el drama de una mujer cincuentona cuyo marido, a su pesar, no "sirve para nada"; se relata la relación entre un joven soldado y su novia que quedó embarazada, por lo cual el muchacho debe proponerle matrimonio; se cuentan las historias de varios niños y jóvenes que viven en la calle de varias actividades ilegales o semi-legales; se presenta el partido decisivo de un joven futbolista que llega a ser estrella; se muestra el intento de un burgués carioca venido a menos de casar a su hija con un rico hacendado nordestino, etc. Además de estos mini-dramas, entra y sale una multiplicidad de personajes cuyo papel es menos definido.

Pocos o ninguno de los actores parecen profesionales, o, para plantearlo en los términos teóricos de Deleuze, poco importa si los actores son profesionales o no, más relevante es el hecho de que todos se desempeñan como "no actores". Este tema es de suma importancia para la teoría del neorrealismo, ya que a partir de la cuestión actoral, entre otras, se replantea en él la desnaturalización de la puesta en escena como espectáculo. El efecto de autenticidad de la película neorrealista (su "fenomenología", según Bazin)¹⁴ se debe en parte al efecto no actoral: el personaje no es la consecuencia de una actuación sino de la identidad entre actor y papel. X es X en realidad. Para Bazin, son principalmente tres aspectos los que hacen que en el neorrealismo la "realidad" no se someta a la puesta en escena: el ambiente natural, la filmación con luz natural y muchas veces desde un ángulo neutro que observa y no penetra o dramatiza la escena, y el uso de actores no profesionales o no actores. En el fondo, estos tres aspectos producen un solo efecto, el *plus-du-réel* o exceso de la realidad externa al aparato cinematográfico. Bazin comenta sobre el cine clásico como puesta en escena que

la fragmentación de las escenas toma por toma y su recomposición son el equivalente de un expresionismo en el tiempo, la reconstrucción del acontecimiento según el criterio de una duración

artificial: la duración dramática. El neorrealismo no deja intacta ni una de estas presuposiciones comunes y aceptadas en el espectáculo cinematográfico. (Bazin, "De Sica..." 203).

La tendencia en el neorrealismo a emplear planos secuencia¹⁵ (sin necesariamente alcanzarlos plenamente) es la última consecuencia de esta negación de la puesta en escena como principal elemento estructurante en el cine realista clásico: la realidad no existe para y por la cámara, no es digerida, empaquetada y parcelada por la cinematografía como en el cine-drama clásico, sino que la realidad de la que se capta algo, aunque no todo, siempre excede esa captación.¹⁶ La filmación neorrealista produce así el efecto de ser accidental o externa. Como Deleuze diría unos años más tarde de la mirada neorrealista: "Es un cine de vidente, ya no es un cine de acción" (Deleuze, *La imagen-tiempo* 13).

¿Qué significa "cine de vidente"? Deleuze explica que el cine narrativo clásico se basa en la *imagen-movimiento*. La esencia consiste en la integración de un lenguaje fragmentario (las tomas) a partir de las reglas del montaje, con el fin de producir no sólo una acción consistente y reconocible (la *puesta en escena* en Bazin), sino también la movilización del espectador a partir de su sutura al aparato cinematográfico, creando en él la ilusión de actuar, de hacer, de ser activo. El aparato llega así a captar, externalizar y realizar su deseo. En este sentido, el espectador se identifica de forma primaria (y antes de cualquier identificación con los personajes) con la mirada que le ofrece la *imagen-movimiento* y la acepta como suya. Las implicaciones para la expansión de un imperio económico creado sobre la base de este aparato --el predominio de Hollywood coincide históricamente con la definitiva hegemonía de la estética clásica cinematográfica-- permanecen implícitas, pero a la vez resultan obvias en la teoría del francés. El ensueño del espectador, su rol como consumidor pasivo que paradójicamente se cree activo, resulta de la ilusión producida por la *imagen-movimiento*. Deleuze afirma que esta *imagen-movimiento*, aunque nunca termina por derrumbarse del todo, entra en crisis con la llegada del neorrealismo italiano de los años cuarenta y de las vanguardias de los cincuenta y sesenta. Más allá del factor económico de producir películas sin los astronómicos costos de una producción industrial, los cineastas de los emergentes cines politizados en América Latina se interesan en esta crítica estética al aparato cinematográfico elaborada por el neorrealismo y las vanguardias europeas.

El entorno político del caso italiano es, por cierto, el fascismo y el cine colaboracionista, el llamado "cine de los teléfonos blancos". Es aquí donde el neorrealismo aparece inicialmente como forma de resistencia política al mostrarle al público, en el plano de contenido, la verdadera miseria del país y no el ensueño que produce el cine dominante. El neorrealismo se esfuerza por

mostrar el hambre de las masas, la destrucción de las ciudades, el desempleo, la violencia. Sin embargo, el neorrealismo se establece también cada vez más como crítica en el plano estético-formal, sobre todo en la posguerra a partir de películas como *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti o *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, y así paulatinamente abre el camino hacia una producción vanguardista.

Deleuze habla, por un lado, de la predominancia de la figura del "observador" o *vidente* en este nuevo cine (dentro de los filmes, los protagonistas dejan de actuar y se convierten en observadores) y, por otro, de "naturalezas muertas" en el medio fílmico (Deleuze, *La imagen-tiempo* 13 y 31). Esta combinación entre observación distanciada y la presencia del objeto como tal es lo que Deleuze llama *imagen-tiempo* y considera como representación del tiempo mismo en el cine. Así Deleuze vincula la desintegración de la función del espectador como "actante" (la *imagen*-movimiento) a la presencia de objetos sin integración en la diégesis. Se acentúa lo que Bazin llama exceso de lo real (*plus-du-réel*). En *Rio 40 graus*, esta presencia de objetos sin integrar ocurre sobre todo en la forma de personajes sin propósito definido. Lo que se desintegra paulatinamente es el vínculo entre estos "objetos" y la trama; de hecho, la trama (o mini-tramas) llega a desintegrarse como consecuencia de una sobrecogedora multiplicidad de personajes.

Refutando los ataques de la crítica marxista de la época, Deleuze llega a la conclusión de que el cine altamente formal no peca de escapismo político. Al contrario, los "vínculos débiles", es decir, la brecha que se hace evidente entre los planos que ya no se integran dentro de la narratividad de la *imagen-movimiento*, cuestionan con una radicalidad desconocida los relatos establecidos y así imposibilitan la sutura convencional del espectador como consumidor pasivo. Uno de los aspectos sobresalientes de *Rio 40 graus* es precisamente lo que Deleuze llama "vínculos débiles". Todos aquellos episodios que podrían constituirse en tramas más tradicionales permanecen elípticos. Sin embargo, la elipsis que emplea Pereira dos Santos no cumple con la función clásica de crear *suspense* como en el género policial. El cineasta corta cada secuencia que contiene el núcleo de una narrativa convencional precisamente en el momento en que se están por decir las palabras culminantes, casi como si quisiera ahorrarnos el cumplimiento de los clichés (por ejemplo, que algunas señoras piensan que sus maridos no sirven para nada porque son adictos al juego; que algunas parejas jóvenes tienen relaciones pre-matrimoniales y acaban casándose, el hombre sin quererlo, porque la mujer se queda embarazada; o que algunos usan a sus hijas para rescatar la situación económica de la familia aunque el futuro yerno puede no ser del agrado de la hija, etc.). En vez de repetir estos dramas estereotípicos, Pereira dos Santos emplea el corte en seco para crear vínculos

débiles, los cuales, según el teórico francés, son "aptos para desprender grandes fuerzas de desintegración" (Deleuze, *La imagen-tiempo* 34). En estos cortes abruptos se desintegra nada menos que la forma en que el cine dominante nos ha condicionado para hilar la experiencia.

Un episodio paradigmático para el tipo de mirada que busca Pereira dos Santos es el que se desarrolla alrededor de uno de los niños callejeros, vendedores de maní. El episodio comienza cuando un chico mayor agarra al pequeño protagonista, le mete la mano en el bolsillo para quitarle el dinero que ha ganado ese día y además saca una lagartija. Asqueado, la tira al suelo. Le prohíbe volver a buscarla. Cuando se aleja el "hermano" mayor, el niño, desesperado, sigue a la lagartija y cuando empieza a llamarla "¡Catarina, Catarina!" nos enteramos de que se trata de su mascota. El episodio entero dura aproximadamente cuatro minutos. A la busca de "Catarina", el chico entra en el jardín zoológico donde, por cuestiones de clase social, no pertenece. Al poco rato, atrapa a Catarina, pero se queda en el ambiente exótico del jardín, mirando a los animales con una enorme sonrisa en la cara. El episodio está filmado en travelings que corresponden a la mirada subjetiva del niño, interrumpidos por primeros planos de su cara sonriente, los cuales sirven como *establishing shots* de sus devaneos. El chico, maravillado, observa todo lo que lo rodea. El episodio termina brutalmente cuando un guardia lo prende, le quita a Catarina, la tira en la jaula de una serpiente que se la come y empuja al niño a la calle con una patada. Expulsado del "paraíso", está más desposeído que nunca, ya que perdió a Catarina, su única compañera en la vida. Sin embargo, la fuerza de este episodio potencialmente sentimentalista descansa en la sequedad con que se relata, además de la potencia poética de la mirada del niño.

Deleuze ha comentado la importancia de la función de los niños en el cine de De Sica y otros neorrealistas italianos. Según el teórico, "en el mundo adulto, el niño padece de una cierta impotencia motriz, pero ésta lo capacita más para ver y oír" (Deleuze 14). Efectivamente, a raíz de su posición económica, el niño de este episodio se encuentra enganchado entre dos formas de represión (la del "hermano" mayor y la del guardia) que limitan severamente su capacidad de moverse y de controlar su propio destino. Según Deleuze, el niño en el neorrealismo es el protagonista paradigmático: "Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en 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. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él" (Deleuze 13). Víctima de violentas intervenciones externas como las del hermano o del guardia y sin poder controlarlas o ni siquiera anticiparlas, el vagabundeo visual del niño por el jardín llega a ejemplificar "este ascenso de situaciones puramente

ópticas [...], fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo" (Deleuze 13). En este sentido, el episodio funciona como alegoría del proyecto del filme.

Como el paseo del niño por el zoológico, el filme deambula por la ciudad y registra, creando situaciones cada vez más puramente ópticas. La sintaxis del montaje es casi pura parataxis. El corte en seco es el único principio organizador, deshaciendo todo tipo de jerarquía de sentido y de tiempo en el cine clásico (producido por el uso de fundidos, fundidos encadenados, iris, etc.). Es decir, se usan los mismos cortes en seco para separar los planos y contraplanos de una conversación dentro de una de las numerosas secuencias como para separar una secuencia de otra. Para Deleuze, "el *montaje-cut*, que habrá de dominar en el cine moderno, es un paso o una puntuación puramente óptica entre imágenes, y procede de una manera directa sacrificando todos los efectos sintéticos" (Deleuze 27). La cámara de Pereira dos Santos deambula por la ciudad y registra. El trabajo de sintetizar y concluir queda enteramente reservado al espectador. No hay ninguna explicación, ya sea en forma de *flash-backs* o mediante una voz en *off*.

A través de empalmes gráficos y sonoros se establecen a veces paralelos entre ciertos acontecimientos pero estos paralelos son puramente formales. Un ejemplo de este tipo de "conexión" es el momento del gol decisivo del joven futbolista Fogaíno. Con los segundos que preceden este gol en la cancha se intercalan tomas de una pelea entre jóvenes de la calle. Uno se escapa y corre. Planos de esta fuga se intercalan con planos del futbolista corriendo detrás de la pelota, planos detalle de sus pies, planos detalle de las piernas del joven callejero. En el momento culminante del gol, el joven callejero es tirado delante de un camión. Hay una toma levantando los brazos e intentando esquivar el choque, luego otra toma del público levantándose y gritando "gol, gol". El grito de la multitud en la cancha encuentra su empalme sonoro en el chillido de los frenos del camión en el momento en que choca contra el cuerpo del joven. La secuencia termina con la celebración del gol y las entrevistas radiofónicas al futbolista y un último plano fijo del cuerpo inmóvil del joven callejero estirado sobre las baldosas entre las piernas de los curiosos. En todo este episodio, la ciudad misma se vuelve protagonista: es un ser vivo que se estremece con ritmo propio, pero nunca según los patrones de un punto de vista preestablecido. La comparación que se establece entre las dos escenas al intercalarlas encuentra sus términos en lo visual y lo sonoro. La película se abstiene de cualquier conclusión directa de índole política, económica o cultural, aunque desde luego el hecho de mostrar sujetos que antes jamás habían sido protagonistas de películas serias es de por sí una forma de comentario político. Es más, la yuxtaposición del futbolista y el joven callejero se deja construir como comentario sobre el carácter efímero de

una de las pocas salidas de la miseria, la fama deportista, para los marginales. No obstante, debido a la formalidad sonora y visual y la multiplicidad de los vínculos, la secuencia no persigue ningún objetivo didáctico obvio.

Las películas clásicas del neorealismo, como *Ladri di biciclette* o *Umberto D.*, contienen episodios en que se dejan observar estas tendencias hacia el *plus-du-réel* baziniano, mientras siguen narrando una sola trama. En *Ladri*, por ejemplo, se ilustra la búsqueda desesperada del protagonista por su bicicleta, base de su subsistencia económica, que le ha sido robada. Hay un largo plano secuencia en que se interrumpe la búsqueda por toda Roma para dar cabida a un repentino chaparrón del que se protegen los transeúntes bajo los pocos techos que se encuentran en la cercanía: el protagonista y su hijo, un grupo de monjes austriacos, los mercaderes de una feria. El plano se regodea en los aspectos visuales y sonoros de esta escena callejera. En vez de eliminarlo del filme como inconducente, De Sica mantiene este plano como una especie de monolito, ya que no sirve para avanzar la trama y así concientiza al espectador acerca de la realidad externa a la misma. El drama se detiene y el trasfondo toma precedencia. La sensualidad de la escena es irresistible. Casi se siente la lluvia. Es entonces que se instala lo que Deleuze llama "situaciones puramente ópticas". En el caso de *Rio 40 graus*, pareciera extenderse esta tendencia para abarcar poco menos que la película entera. En *Rio*, claramente, la ciudad se ha vuelto protagonista de forma puramente visual y sobraría todo comentario explicativo.

En *Vidas secas*, Pereira dos Santos mantiene muchas de las pautas neorealistas, tales como la proyección de la trama en un presente objetivo sin divagaciones temporales (ya en sea en forma de *flash-back* o sueños y fantasías de los personajes), la puesta radicalmente naturalista y el uso frecuente, aunque no exclusivo, de planos generales y secuenciales. Al mismo tiempo, sin embargo, el brasileño volvió a una forma de narratividad de la que carece *Rio 40 graus*. Hay una sola trama, el destino marcado por el hambre de un arriero y su familia en el Noreste de Brasil. En este contexto, llama la atención el uso de dos dispositivos virtualmente ausentes en el universo estético de *Rio 40 graus*: la filmación con cámara en mano y el uso emocionante del primer plano.

El filme abre con un largo plano secuencia (de una duración de casi tres minutos y medio) donde se ve a los protagonistas acercarse desde el horizonte, caminando hacia la cámara por un paisaje desértico, cargando sus pocos haberes. La cámara es estacionaria. De ahí en adelante, la filmación empieza a "compro meterse" cada vez más, acabando en *travelings* frontales de los protagonistas, claramente filmados con cámara en mano. Aunque estas tomas difieren todavía considerablemente del uso de la cámara en mano en el cine militante como el de Solanas y Getino a fines de la década del sesenta, se nota algo de esta inquietud que Glauber Rocha captó en la expresión "estética del hambre" y que Solanas

y Getino sintetizaron en *Hacia un tercer cine*. Getino y Solanas exigen que el cine revolucionario produzca "obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales" ("Hacia un tercer cine" 50).

Igualmente se nota el uso intencionado y significativo del primer plano. La primera vez que ocurre es justo al final de la secuencia inicial y casi como contrapunteo al desapego de ésta. Es un primer plano del perro de la familia. El perro resulta ser el amigo más fiel de los arrieros y la crueldad de su destino se sintetiza al final del filme cuando el protagonista se ve obligado a matarlo debido a su enfermedad. ¿Cuál es el efecto del primer plano, sobre todo en el contexto de una estética que generalmente lo rehuye? Producir la más pura afectividad. Según Deleuze, quien aquí se apoya en Eisenstein, el primer plano y el plano de un rostro (y cualquier primer plano para Deleuze tiene la misma "rostridad") constituyen la "imagen-afección". El rostro en sí es primer plano y cada primer plano, a su vez, conlleva algo de la apelación, hasta de la súplica, de la cara del personaje ante el espectador. Es por ello que Deleuze habla del primer plano y el rostro como encarnación del afecto y, por tanto, de la *imagen-afección*.¹⁷ Otro ejemplo de este uso calculado y medido del primer plano ocurre poco después del inicio del filme cuando uno de los dos niños se cae en el camino, agotado por el calor y el hambre. Su padre se acerca para hacerlo levantar con golpes de su fusil, gritándole "Anda, condenado diablo. Levanta". Toda la secuencia se filma todavía con cierta distancia en planos generales y planos medios, pero ya la posición y angulación baja (filmada desde la perspectiva del niño postrado en el suelo) revela una toma de posición emocional. Luego se da un primer plano del padre, de su cara cansada, sucia, sin afeitar. Los próximos planos medios y generales lejanos lo muestran alzando a su niño para cargarlo en la espalda. El primer plano aquí cumple con una función psicológica-afectiva y dramatiza el conflicto existencial de un padre al que le quedan apenas fuerza para arrastrarse a sí mismo. *Rio 40 graus* no opera con este tipo de afectividad dramática. En *Vidas secas*, Pereira dejó atrás la mirada desafecta y puramente etnográfica de *Rio*. El rumbo en el cine brasileño hacia una *estética del hambre* atraviesa el camino de la violencia y engancha el trabajo explícito con el afecto y hasta con el horror del espectador.¹⁸ *Vidas secas* representa un hito en esta búsqueda de una expresividad nueva precisamente porque logró integrar la base de una estética neorrealista tal como la describe Deleuze ("un real a descifrar, siempre ambiguo", *La imagen-tiempo* 11) con la inquietud por un nuevo cine que produzca una conciencia política en el espectador donde la ambivalencia no sirve porque implica el peligro de llevarlo a la pasividad y no al activismo.

Buscar un lenguaje. El neorrealismo como base para un cine nacional revolucionario en Cuba

El caso cubano es particular, puesto que a diferencia de países como Brasil, Argentina o México, Cuba nunca dispuso de una sustancial producción industrial. Por tanto, carecía de estructuras preestablecidas cuando un grupo de cineastas jóvenes, comprometidos con la resistencia contra la dictadura de Machado y la futura Revolución Cubana regresó de sus estudios italianos a mediados de los años cincuenta para establecer un cine nacional. A través de la estructura de la organización cultural *Nuestro Tiempo*, que servía también como foro de crítica cinematográfica todavía bajo Machado, se buscaba establecer un nuevo patrón fílmico para expresar un punto de vista propiamente nacional. A la vez que carecía de una tradición de cine nacional, Cuba gozaba de un fuerte consumo de cine extranjero, especialmente estadounidense. Una de las primeras películas que se hicieron con un propósito programático fue *El mégano* (1955), un medimetraje dirigido por García Espinosa y Gutiérrez Alea que describe la explotación de un grupo de carboneros en una ciénaga, pero también y ante todo tiene una mirada casi etnográfica de los hábitos de la comunidad de carboneros. Lo que más interesa elaborar aquí es la tensión que se establece en esta breve obra entre el estilo observador que se podría denominar etnográfico (presente de forma parecida en *Rio 40 graus*), claramente inspirado en la estética neorrealista, y la voluntad de posicionarse políticamente a través de una forma artística que produzca una tensión dialéctica entre planos y dentro de planos y así induzca al espectador a la acción.

El mégano comienza mostrando un grupo de guajiros sacando del barro troncos de árboles. Todos los personajes están sumergidos hasta el pecho en el agua turbia de la ciénaga y tienen las caras manchadas del carbón. Los largos planos medios o generales que retratan a los trabajadores, adultos y jóvenes, tienen como banda de sonido una música modernista disonante. La música es sinfónica. Sus cadencias tardío-románticas y su disonancia tienen un toque soviético, además de algunas influencias tropicalistas como las encarnan las composiciones del brasileño Vila Lobos. Esta música enmarca con grandilocuencia la ideología del filme: construir una obra proletaria y a la vez tropical. El uso de la música es decisivo, ya que toda la tensión dramática de la obra se enfatiza a partir del sonido y hay muy poco diálogo. El contraste principal al comienzo del filme consiste en la yuxtaposición de los planos de los trabajadores con otros que retratan a dos niños de la comunidad de carboneros jugando y cantando. Estos planos forman un contraste casi idílico con los de los trabajadores. La banda sonora cambia y expone un sonido intradieгético¹⁹: un hombre toca la guitarra, acompañando a los niños con una melodía folklórica. En las secuencias iniciales

del corto, los dos escenarios se caracterizan por una filmación objetiva o desinteresada; el montaje es continuo en todo momento. Hasta aquí no se observa en el montaje ninguna forma de "intervencionismo" autorial. De hecho, se reducen los efectos del montaje para dar cabida a largos planos con mínima intervención en la posproducción como suele ser el caso en el neorrealismo.

Después de aproximadamente cinco minutos, el trabajo de los carboneros es interrumpido. Plano medio de una mujer y un joven que se paran y miran fijamente hacia lo lejos. La sonrisa se congela en la cara del joven. Corte y plano general de una canoa que se acerca. En la canoa hay dos hombres, uno rema, el otro se para y mira. Aparentemente se trata de un capataz. Un plano panorámico, subjetivo del capataz: está intentando conseguir una perspectiva de la situación. Los siguientes planos son campos y contracampos entre las caras de uno de los carboneros (del que más adelante se entiende que es el líder) y el capataz. Los planos se acercan cada vez más hacia primeros planos de las dos caras. La tensión aumenta pero se deshace cuando el capataz levanta la mano para saludar y la canoa se aleja. Sin embargo, en el registro visual esta secuencia introduce el conflicto central del filme y el momento en que los cineastas decidieron alejarse del modelo neorrealista.

Más hacia el final del medimetroja domina el conflicto al que alude este primer encuentro entre el líder y el capataz. Los carboneros se encuentran con quien resulta el capataz de una compañía que les compra carbón y que, en vez de pagarles con dinero, les da un pagaré. El lenguaje visual despliega otra vez un tenso campo/contracampo en primeros planos entre las caras de los dos hombres y agrega un plano detalle de la mano del carbonero estrujando el pagaré. Luego pronuncia casi las únicas palabras de la película: "Esto no puede seguir así, chicos. Tenemos que acabar con esto". Teniendo en cuenta toda la fuerza emotiva que le atribuye Deleuze al primer plano (y al plano detalle como ampliación de aquél), su "rostreidad", es llamativo el uso del plano detalle de la mano del obrero. Al final del filme se repite este plano detalle después de que pasa una canoa con turistas frente de la casa de los carboneros. Su mujer inicialmente se dispone a saludar a los turistas, pero la mano se le paraliza en el aire al mirar a su marido a su lado. Corte y plano detalle de la mano del hombre que estruja el pagaré aún más firmemente y forma un puño estrecho. Otro corte y primer plano de la cara del carbonero mirando adelante con resolución y hasta severidad. ¿Qué sucede aquí con el lenguaje inicial donde se observa una casi total ausencia de intervenciones a partir del montaje? Como ya se observó respecto del uso estratégico del primer plano (y el contraste que forma éste con los planos generales y secuenciales) en *Vidas secas* de Pereira dos Santos, García Espinosa y Gutiérrez Alea, tal como el brasileño, parecieran haber llegado aquí al límite de la utilidad del modelo neorrealista en la elaboración de un lenguaje cinematográfico que

concientizase o sensibilizase al espectador acerca de los aspectos políticos de lo retratado. Aparentemente, esta sensibilización no prescinde en estas cienas de la emocionalidad del espectador y el modelo para este tipo de mensaje emocionante es el cine de Eisenstein.

Según Eisenstein, la base de todo lenguaje cinematográfico es el montaje y una de las metas al hacer un filme es "la dinamización emocional" del espectador. Eisenstein fue una referencia insoslayable para todo el cine militante que emergió de las adaptaciones del neorrealismo en América Latina, en gran parte porque su concepto del cine a partir del uso del montaje provee una forma de dinamización emocional vinculada al materialismo dialéctico y no al consumismo hollywoodense.²⁰ El acercamiento del cineasta ruso es siempre conceptual y tiene como propósito la formación de metáforas emocionantes. Uno de los ejemplos que da es el siguiente: transportar la idea de lo que es un hombre de verdad. Eisenstein dice que el realismo que dominaba el cine mudo de su época concebía esta tarea a partir de largos planos generales: habría que retratar a un hombre modelo por entero. Llama a este procedimiento "completamente anti-fílmico" (Eisenstein 40). Propone una serie de planos detalle separados por cortes para llegar a un retrato irresistible: "Su pelo azabache ... Los risos de su pelo ... Sus ojos radiantes azules ... Sus músculos de hierro..." (Eisenstein 40). El cineasta insiste: "Solamente comienza a funcionar emocionalmente cuando se lo presenta en fragmentos de montaje. En pedazos de montaje donde cada cual evoca una cierta asociación cuya suma llega a ser la complejidad completa de una sensación emocional" (Eisenstein 40). El efecto dinamizante es mayor cuando se utiliza la tensión o el conflicto inherente en cada yuxtaposición. Eisenstein concluye que el cine es el arte paradigmático del materialismo dialéctico porque la estructura cinematográfica misma presupone la producción de contrapunteos visuales que traducen la lucha de clases directamente al medio artístico.²¹

Bazin plantea que a lo largo de los años treinta la evolución del lenguaje cinematográfico, sobre todo en su vertiente hollywoodense, perfeccionó técnicamente este aspecto de dinamización emocional a partir del montaje y el uso dominante de primeros planos y planos detalles. Ello sucede a costa de la realidad en el cine porque se poda todo lo que no sirve para la construcción de una perspectiva exclusivamente psicológica, la del drama. Cuando Orson Welles reintroduce el uso predominante del plano general con *Citizen Kane* en 1941 (un evento que coincide más o menos con los inicios del neorrealismo en Italia y su purga de todo expresionismo y los efectos del montaje), el resultado es un cine que tiende a "devolverle al cine un sentido de la ambigüedad de la realidad" porque "el enfoque profundo reinserta la ambigüedad en la estructura de la imagen" (Bazin, "The Evolution...").

En *Dialéctica del espectador*, Gutiérrez Alea cuestiona la viabilidad del patrón del cine ilusionista para los propósitos de un cine revolucionario. Simplemente cambiar los contenidos capitalistas por contenidos socialistas sería un procedimiento intrínsecamente reaccionario.²² Planteando la temática desde la cuestión del espectador activo y de cómo estimularlo a ser activo en la realidad, Gutiérrez Alea apela a la misma necesidad de deshacer la dinamización ilusoria producida por la *imagen-movimiento*: "lo que interesa fundamentalmente es la participación real, no la participación ilusoria" (Gutiérrez Alea 49). La base teórica del cineasta cubano para pensar este distanciamiento del espectador, para forjar su capacidad de observar con desapego (como la produce, según Deleuze/Bazin la *imagen-tiempo* de la fenomenología neorrealista) es el teatro de Bertold Brecht. En última instancia, sin embargo, el propósito de su ensayo sobre la dialéctica del espectador es reconciliar la aparente paradoja entre dos estéticas, ambas marxistas y ambas fundamentales para su cine: el concepto brechtiano de distanciamiento racional y la dinamización emotiva que exige Eisenstein. Gutiérrez Alea se pregunta "¿Hasta qué punto [estas] respectivas posiciones pueden considerarse antagónicas, irreconciliables?" (Gutiérrez Alea 70) para luego afirmar la necesidad, paradójica, de apoyarse en las dos.²³

Creo que en esta encrucijada --es decir, el conflicto entre la ambigüedad de un cine que distancia al espectador de la realidad que retrata para romper con su "participación ilusoria" y un cine dinamizante que excluye o reduce ciertas ambigüedades para movilizarlo pero al mismo tiempo abre nuevos espacios reflexivos a partir de los choques conceptuales que produce-- se encuentra no tanto el momento de conversión de los Nuevos Cines latinoamericanos a una estética más adecuada (la eisensteiniana) para sus propósitos, como lo ve John Hess, sino una propicia tensión en la historia del cine del continente en los años sesenta.

Según Hess, las películas neorrealistas italianas "no tienen memoria ni historia" (Hess 115). En otro momento, acusa este cine de haber "relegado la historia al estatus de una consideración meramente ambiental" (Hess 107). La confusión aquí reside en que en el neorrealismo la historia no se trabaja técnicamente a partir del uso de *flash-backs* u otro tipo de salto en la estructura narrativa, sino siempre de la manera en que se manifiesta en la superficie del presente y, obviamente, sin quitarle el tipo de ambivalencia de lo real que observa Bazin. Sin embargo, ello no equivale a decir que consideraciones históricas quedan excluidas. Casi lo admite Hess cuando plantea que "el cine parece desempeñar un papel solamente informativo, no catalítico" (Hess 115). ¿Qué significa "catalítico"? Aparentemente Hess piensa en un concepto de dinamización como se ve en Eisenstein. La recuperación sin ambivalencias del pasado, la reescritura de la historia siempre con un propósito claro y determinado. Sin duda, el cine

latinoamericano comprometido con las revoluciones marxistas y/o populistas buscaba, a lo largo de los años sesenta, formas más dinamizantes de lo que permitía el patrón neorrealista. Pero el desarrollo del cine cubano bajo la presión ideológica de la Revolución, aunque haya sido diferente de la que apremió a la literatura, muestra los riesgos de la recuperación de la historia sin trabajar las ambivalencias de lo real. El interés de *El mégaro* consiste precisamente en que se plantea en la tensión entre las dos tendencias.

Ya en 1961, el año de la invasión de Playa Girón, la producción del cortometraje *P.M.* de Sabá Cabrera Infante sobre la vida nocturna en La Habana, causó un enconado debate en el recién formado ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). Filmado "etnográficamente", es decir, con la estética de la mirada impasible y observadora parecida a la que se observó en películas como *Río 40 graus* o *El mégaro*, la película, según la crítica del oficialismo castrista, se dio demasiadas licencias sexuales al no criticar las formas de vida que retrataba. El corto retrata a hombres y mujeres que bailan, toman alcohol y fuman, sin desplegar ningún propósito pedagógico en su representación de la noche habanera. Al cabo de varios días de discusión abierta en la Biblioteca Nacional entre la Comisión del ICAIC que prohibió la difusión del corto y varios intelectuales irritados por el acto de censura, el mismo Fidel Castro pronunció sus ya célebres palabras: "Dentro de la Revolución: ¡Todo! Fuera de la Revolución: ¡Nada!"²⁴ Quizás fue por este debate tan temprano en el proceso de crear un cine nacional que la producción cinematográfica pudo permitirse cierta ambivalencia respecto de la ideología oficial que en la literatura llevaron al "caso Padilla". Una película como *Memorias del subdesarrollo* (1968) parece ejemplificar aquel "Dentro de la Revolución: ¡Todo!" de la mejor manera, permitiéndose un asombroso "fuera del juego" en uno de los momentos más duros de la Revolución. En *Memorias*, Gutiérrez Alea se vale de una gama amplia de estilos, tradiciones y estéticas donde, a primera vista, el neorrealismo no parece jugar un papel central. No obstante, *Memorias* sin duda es una obra que trabaja una fuerte ambivalencia en el retrato de la realidad, lo cual, según Bazin, es el logro principal de la fenomenología neorrealista.

La posición del cineasta militante: De *Tire dié* a *La hora de los hornos*

En su intento de retratar la Argentina oculta, de dar visibilidad a los sectores más marginados de una sociedad que se ve a sí misma como modernizada a partir de la "Revolución Libertadora" del 1955 contra el peronismo, *Tire dié* (1960) de Fernando Birri es, en cierto sentido, un precursor del fenómeno del cine militante o el *tercer cine* en Argentina. Birri filmó este medimetraje modesto

con la intención de disparar la producción del instituto de cinematografía (la "Escuela de Santa Fe") que acababa de fundar tras volver de sus estudios en el Centro Sperimentale en Roma. Ya el mero hecho de fundar esta escuela no en la capital donde se desarrollaba el cine vanguardista y, en el sentido de los jóvenes *engagés*, apolítico de autores como Torre-Nilsson, sino en la provincia es un gesto político que se repite en todos los niveles en *Tire dié*. El film de Birri se destaca por un entrar en el espacio de la villa miseria para hacerlo visible, por la reivindicación de la perspectiva de los "grasas", los subalternos y, sobre todo, de los que quedan radicalmente excluidos del proceso productivo y del proyecto de modernización (es decir, europeización) que caracteriza aquella media década después de la "Libertadora". Todo ello anticipa y va preparando muchos de los planteamientos sobre el neocolonialismo y el papel del peronismo para las masas marginadas en el cine militante de mediados y fines de los sesenta. De hecho, en el instituto de Birri en Santa Fe estudiaban muchos de los futuros cineastas que integrarían algunos años más tarde grupos como *Cine de liberación*. En este contexto, filmar *Tire dié* fue un acto didáctico que sentó la base para que se constituyera un cine militante en Argentina, por mucho que este último difiera en su estética del modesto medimetro de Birri.

Por sus varios exilios en diferentes países latinoamericanos, especialmente en Brasil y Cuba donde fundó la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, la influencia de Birri (más allá de su escasa obra propia) es indiscutible. *Tire dié* despliega una estética parecida a la de *Rio 40 graus* o *El mégaro* en que también este filme pretende revelar "objetivamente" una realidad que no ha llegado a penetrar la conciencia del ciudadano argentino de clase media, sobre todo en aquella época de limitada democracia después del golpe del 55 contra Perón donde la intelectualidad argentina se propone ante todo modernizar el arte según patrones importados de Europa. El proyecto pone en tela de juicio el deseo del cineasta por retratar "el país como es" o como nunca se ha visto antes en el cine nacional. De ahí el apego al proyecto del neorrealismo a nivel ideológico. *Tire dié* es un retrato de las zonas marginales y empobrecidas de la ciudad de Santa Fe y luego se concentra en la filmación de una de las formas de ingreso más significativas de una comunidad que vive en las afueras de la ciudad: la mendicidad de sus niños que se pasan los días corriendo al lado de los trenes que llegan desde Buenos Aires, pidiendo a los pasajeros una moneda de diez centavos (de ahí el título del filme: "tire dié"(z centavos)).

A diferencia de la obra cubana y las brasileñas, *Tire dié* utiliza una voz en *off* que explica y aclara didácticamente lo que en las imágenes podría quedarse en la ambivalencia. Como *Rio 40 graus*, *Tire dié* comienza con un plano filmado desde un avión que sobrevuela la ciudad de Santa Fe en un estilo etnográfico documentalista pero, a diferencia de la obra brasileña, Birri provee datos estadísti-

cos de la ciudad a través de la voz en *off*. De hecho, los datos son tan detallados (se dice, por ejemplo, cuántos litros de tinta se consumen por año en la Casa de Gobierno) que el informe bordea lo paródico. Al aterrizar en la zona marginal de los ranchos y villas miseria, la voz anuncia que no existen estadísticas exactas sobre la realidad de los pobres y que, por lo tanto, es necesario investigarla. El revelar una realidad desconocida o desmentida se vuelve así meta explícita.

A pesar de estas pretensiones objetivistas en la tradición del documental clásico, llama la atención una especie de desnaturalización del proceso de representación, es decir, un tipo de aspecto diferencial que impide que la película se vuelva "copia" de lo real. En *@Tire dié* se acentúa la práctica neorrealista que debilita la coherencia narrativa (garantizada en el documental clásico por la autoridad absoluta de la voz en *off* y la correspondencia entre lo mostrado y lo explicado) gracias a dos fenómenos. Primero, las entrevistas con los habitantes de la villa miseria ocurren usualmente sólo en la banda de sonido. Las imágenes muestran a la gente en sus actividades diarias, no hablando frente a una cámara y un micrófono. Segundo, el cineasta tuvo que lidiar con un curioso contratiempo técnico: Birri, supuestamente por la rápida desintegración de la banda de sonido, se vio obligado a doblar todas las voces de los personajes entrevistados en el filme. A pesar de la voluntad de transcribir el tono autóctono de la realidad santafesina marginal, ejemplificada en el mismo título, en esta "traducción" ocurre con frecuencia una corrección gramatical y de dicción, ya que las voces del doblado son de actores profesionales. El efecto de estos dos fenómenos --uno intencional ya desde la concepción del film, el otro una solución improvisada para un problema técnico-- es un desfase brechtiano entre imagen y sonido, y luego entre los dos niveles de sonido (intra- y extradiegéticos) que transpone las voces "traducidas" a nivel de voz en *off* porque la "traducción" siempre llega con un segundo de atraso. Al mismo tiempo que la necesidad técnica produjo la intervención con un efecto de corrección lingüística y, por tanto, universalización cultural, se conserva el sonido original debajo del sonido doblado. Fácilmente, Birri podría haber eliminado el sonido original. Al insistir en conservarlo, el santafesino produce un extraño quiebre entre el sonido intradiegético y su "traducción". Este no-coincidir abre un espacio de reflexión visual y auditoria, es decir, facilita un nuevo acceso a la realidad y a las posibles tensiones entre la práctica cinematográfica y la política. En otras palabras, la obra comunica sesgadamente el desfase entre la voluntad del cineasta *engagé* y la realidad que pone en escena en pos de su compromiso político.

Existe otra tensión sin resolver en este filme. En general, la estética de *Tire dié* se caracteriza por la neutralidad distante, por ese "registrar" sin dramatización que se describe más arriba en relación con otras obras latinoamericanas inspiradas por el neorrealismo. En todas las secuencias que describen las actividades diar-

ias de los miembros de la comunidad y que acompañan las entrevistas, se usan planos generales o a lo sumo medios, se filma desde un ángulo neutro. No existe casi el uso del *zoom* ni otra forma de movilizar el plano, como los *travelings* y giros. El montaje es siempre continuo. La filmación (ya sea a nivel del trabajo de cámara o en la posproducción) nunca se "entromete", no entra activamente en un proceso de digerir o dramatizar. *Tire dié*, en este sentido, está lejos de la estética dialéctica de una película eisensteiniana como *La hora de los hornos*, la obra paradigmática del cine militante, filmada entre 1966 y 1968.

Si bien la estética de *La hora* refleja las condiciones de producción específicas tras el golpe de estado del general Onganía en 1966 (la obra fue filmada, producida y exhibida en la clandestinidad), los autores se propusieron de entrada establecer un modelo más universal.²⁵ Elaborado teóricamente por los mismos cineastas en su artículo "Hacia un tercer cine", el modelo del *cine guerrilla* --en analogía al concepto de la *guerra de guerrillas* del Che Guevara-- se proyecta con trascendencia continental y encuentra sus imitadores, pese a ciertas diferencias ideológicas, en cineastas como Raymundo Gleyzer, Patricio Guzmán, Glauber Rocha o Jorge Sanjinés. La yuxtaposición con el caso de Guzmán es ilustrativa de la fuerte impronta transcontinental del modelo *cine guerrilla*. *La batalla de Chile* de Guzmán comparte muchos elementos estéticos con *La hora de los hornos*, pese a que el retratista oficial del Frente Popular filma "desde el Estado" y Solanas y Getino desde la más reprimida clandestinidad. Ideológica y estéticamente, las dos obras se basan en la misma combatividad, la misma expectativa de una "larga guerra cruel" (como la plantea *La hora* explícitamente) y una agresividad parecida hacia un público tradicionalmente pasivo.²⁶ Tanto la obra chilena como la argentina fueron filmadas literalmente "con la cámara en una mano y una piedra en la otra" ("Hacia un tercer cine" 50). Este estilo revolucionario fue posibilitado por la invención de cámaras livianas que permitían penetrar (y, por lo tanto, "comprobar") la realidad tal cual sin puesta en escena y sin guión, confrontando así la ideología de esta realidad "en vivo".²⁷ Pero, en última instancia, es la heterogeneidad conceptual que prevalece sobre todo criterio purista. Pese a la afirmación de los cineastas de filmar "con la cámara en una mano...", muchas partes de *La hora* no fueron filmadas espontáneamente y obedecen a estrictas puestas en escena. De mayor importancia para definir el estilo *guerrilla* a nivel formal es quizás la cuestión del montaje. Teniendo en cuenta la discusión de la influencia en el cine cubano de la noción de dialéctica y dinamización de Eisenstein, hay que notar que el montaje acelerado y violento, tan llamativo en *La hora*, es, desde luego, de primera importancia en la construcción secuencial de los argumentos visuales.

Mientras Birri guarda su distancia respetuosa de los personajes retratados en la villa miseria de Santa Fe, en un escenario temáticamente parecido en *La hora*

(el retrato de un rancho de Villa Sapito en Avellaneda, una ciudad en el conurbano de Buenos Aires), Solanas y Getino filman desde ángulos extremadamente altos y bajos; usan objetivos gran-angulares para dejar distorsionadas ciertas caras o espacios internos; filman cámara en mano, ultra-agilizando el plano; usan el *zoom* de forma rápida e imprevisible; utilizan formas de contraluz y contrastes en la iluminación, un dispositivo que toman prestado del cine de horror; contraponen primeros planos de caras y hasta planos detalles de ojos u otras partes del cuerpo humano con planos generales; producen choques estéticos a cada momento. De hecho, el choque estético-ideológico principal en esta secuencia sucede entre las imágenes y la banda de sonido que expone la gloriosa canción patriótica "Aurora". Las imágenes de la más absoluta escualidez y brutalidad de la vida en una villa miseria funcionan así como comentario irónico sobre las glorias de la patria que pretende conjurar este himno. De hecho, la confrontación de estos dos discursos produce lo que podría llamarse una imagen dialéctica, ya que del choque de los dos términos emerge, a nivel de la conciencia del espectador, como tercer término, la comprensión analítica de que esta patria falsa es responsable de la miseria, que la patria (falsa) deja explotado al ciudadano y que es menester crear la Patria verdadera, la Patria peronista.²⁸

En *@Tire dié*, el registro distanciado de la filmación, aquel acercamiento fenomenológico (para recordar a Bazin), entra en conflicto en la última secuencia del filme --la que retrata el trabajo del "tire dié" de los niños de la comunidad-- con un afán por posicionarse claramente del lado de los oprimidos y por producir una dinamización de la imagen a favor de la identificación del espectador. No es por pura casualidad que parte de esta secuencia se encuentra "citada" en *La hora*, en la sección 4 sobre la miseria de los niños latinoamericanos. Antes de mostrar el "tire dié", Birri ofrece varias entrevistas sobre el tema tanto con adultos como con niños que lo practican. Se informa que muchos sufren accidentes al caerse del puente estrecho. La propia escena del "tire dié" se inicia con dos primeros planos de dos niños que se suben a un poste de señalamiento para averiguar sobre la llegada de un tren. La altura a la que se trepan (filmados desde un ángulo levemente contrapicado y en un *traveling* de seguimiento que enfatiza el peligro) y luego los primeros planos de sus caras, traicionan una emocionalidad hasta entonces ausente del filme. A medida que se acerca el tren, la filmación se va agilizando, sobre todo a partir de frecuentes cambios de perspectiva: se filma tanto desde arriba del tren (desde la perspectiva de los pasajeros) como desde abajo, desde la altura de los niños que, alertados por los que se habían trepado, empiezan a correr a la par del tren sobre una estrecha plataforma que apenas los separa del abismo. Se inicia una dinámica perversa entre los pasajeros y los mendigos, ya que los niños que más éxito parecen tener con sus pedidos de monedas son los que más se arriesgan, los que más se acercan al abismo, cor-

riendo como sobre una soga, alzando las manos hacia las ventanillas abiertas, gritando "tire dié, tire dié". Los pasajeros, un público consumidor y cómodo, parecen exigir acrobacia a cambio de limosnas.

En la medida en que se agudiza la contraposición entre los dos mundos, se puede hablar de imágenes dialécticas en el sentido eisensteiniano. Un plano de un señor de camisa blanca, sentado, leyendo cómodamente su diario, desahogado, se contrapone con un plano filmado en extremo picado de un niño que corre descalzo sobre el abismo. Luego siguen unos planos y contraplanos entre una niña de clase media, aburrida, que mastica chicle en el tren y mira a los niños pobres con apenas una leve dosis de curiosidad y, por otro lado, más planos de los niños descalzos. Se va enfatizando en aquellos planos en extremo picado la brecha entre la plataforma por la que corren los niños y la vía del tren. La brecha revela un espacio vacío de unos veinte metros para abajo, ya que el tren está pasando por un largo y alto puente. La contraposición dialéctica de los planos que retratan a los pasajeros (ya sea adentro del tren sin interés por el espectáculo o asomados a las ventanillas para divertirse) y a los niños pobres produce, a partir de la brecha que se abre en los últimos planos del "tire dié" sobre el puente, una metáfora de la división y exclusión social. Se abre un espacio vacío entre los dos mundos que se rozan apenas en ese toque de manos --unas que dan, otras que reciben monedas de diez centavos--, un vacío que simboliza la desgarradura del tejido social en la sociedad neocolonialista, tal como pocos años después *La hora de los hornos* plantearía a la vez abierta, dinámica y didácticamente. También en los múltiples primeros planos de caras de los niños que miran directamente a cámara se anuncia la estética de *La hora*. La dialéctica que se desarrolla en estos planos va más allá del puro análisis del dinero como símbolo de la abstracción materialista y la explotación del hombre por el hombre en el capitalismo. La comunidad de pobres que vive del "tire dié" no es, estrictamente hablando, un ejemplo de la explotación capitalista del proletariado. La comunidad del "tire dié" es un mundo paralelo, desconocido por el argentino metropolitano. La brecha que se abre entre estos mundos marca la exclusión del lumpen-proletariado, aquel margen de la sociedad que queda excluido por completo del proceso productivo. En la sociedad neocolonialista, este margen es significativamente mayor que en la sociedad industrializada. Por ello, la clase media europeizada, los pasajeros del tren, no se reconoce siquiera como "amo" de los marginados. Se empieza a plantear en estos planos un problema que se iría agudizando en las últimas décadas del milenio frente a las ruinas del proyecto neoliberal: el hecho de que en América Latina sobren los seres humanos hasta tal punto que ni una ínfima parte se deja recuperar como potenciales consumidores.

Conclusión

En este trabajo me ha importado ante todo demostrar la herencia formal del neorrealismo en aquella vertiente de los Nuevos Cines latinoamericanos que se consideran como abiertamente políticos, sobre todo a principios de la evolución del cine político en el continente. A menudo se ha afirmado ese legado a nivel de contenido, en los aspectos prácticos de la producción y hasta en la biografía de los cineastas latinoamericanos, mientras que la inspiración formal y teórica de los mismos se ha atribuido más frecuentemente al cine de Eisenstein. Por cierto, pocos teóricos, con la excepción de Bazin y Deleuze, procuraron formalizar teóricamente las contribuciones estéticas del neorrealismo italiano, viendo en el movimiento italiano un pragmatismo antes que un sistema conceptual. No es de extrañar, pues, que en el contexto latinoamericano, esta conceptualización abstracta se haya planteado aún menos.

En los tres ejemplos (los dos filmes de Pereira dos Santos; el medimetraje de García Espinosa y Gutiérrez Alea; y en Birri y Solanas/Getino) me ha importado, además, delinear la tensión entre el proyecto neorrealista y el compromiso político de los cineastas. La estética neorrealista con su acercamiento fenomenológico produce una ambivalencia ideológica que exige del cineasta y el público una labor radical, cuestionando con una intensidad hasta ese momento desconocida los relatos y los patrones narrativos establecidos, y así imposibilitando la sutura convencional del espectador. Pero esta labor se efectúa ante todo a un nivel pre-ideológico y, por tanto, no suministra necesariamente una inmediata utilidad política. Si bien los cineastas buscaban tal radicalidad estética, las crecientes presiones políticas en la izquierda parecen haber exigido tomas de posición menos ambiguas y haber rechazado la "pasividad" del observador, descrito por Deleuze, que domina los modelos vanguardistas a partir del neorrealismo italiano, por mucho que esta "pasividad" observadora sea la base para transformar la "falsa participación" (o identificación ilusoria del espectador a partir de la *imagen-movimiento*) en lo que Gutiérrez Alea denomina como "participación real" en el mundo fuera del cine. En esta coyuntura, los cineastas procuraron inspiración en la teoría y práctica de la dinamización dialéctica de Sergei Eisenstein.

En las obras más interesantes, sin embargo, se mantiene vigente la tensión entre la fenomenología neorrealista con su énfasis en la observación desprendida y, por otro lado, la necesidad de encauzar lo real con el fin de dinamizar al espectador para que tome conciencia de la opresión política y actúe de acuerdo con esta concientización. Como se ha visto también en los escritos teóricos de Gutiérrez Alea, es precisamente la conciliación entre las dos posturas de distanciamiento y dinamización (en Gutiérrez Alea planteada a partir de las teorías de

Brecht y Eisenstein) la que produce los efectos más propicios. He argumentado que las obras más ricas son las que mantienen esta tensión sin abandonar ninguno de los dos polos.

Con retrospectiva histórica, esta valoración del acercamiento fenomenológico dentro del contexto de un cine políticamente comprometido resulta particularmente fructífera, ya que casi todos los avatares del cine militante atribuibles a la elaboración del modelo eisensteiniano dinamizante parecieran haber sido acaparados por el cine comercial y MTV, ante todo la extremada movilidad de la cámara y el montaje acelerado que se observan en el cine guerrilla de la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta. En cambio, la desintegración lenta y distante de la sutura del espectador como actante (lo que Deleuze llama "crisis de la imagen-movimiento") que caracteriza la fenomenología de la mirada neorrealista no pudo ser comercializada de la misma manera, de modo que filmes como *Tire dié*, *El mégano*, *Rio 40 graus* o *Vidas secas* vuelven a ofrecernos perspectivas críticas donde las obras que establecieron el lenguaje hoy en día más propiamente conocido como "militante" (o sea, eisensteiniano) parecieran haber perdido algo su potencial crítico.

NOTAS

Agradezco los amplios comentarios y sugerencias del lector anónimo de EIAL y de Vania Markarian que me ayudaron a matizar y enriquecer el argumento de este ensayo. Las traducciones al castellano de los textos originales son mías.

1. Poema escrito para *Historia del cine latinoamericano* de Peter B. Schumann (p. 11 y ss.).
2. Véase la entrevista de Patricio Lennard a Daniel Link, publicada en *RadarLibros*.
3. El término *época* para describir el bloque temporal sesenta/setenta le corresponde a Claudia Gilman. En *Entre la pluma y el fusil*, Gilman plantea que esta época "se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no sólo para América Latina sino para el mundo entero" (Gilman 33).
4. El defecto fundamental en la concepción vanguardista del ser humano, para Lukács, se halla en la exclusión de factores sociales y, en última instancia, de todo dinamismo dialéctico. Las vanguardias producen inmovilismo y estancamiento (Lukács 20 y ss.).
5. Citado en Fernando Birri, *El alquimista poético-político*, 24. Estas palabras fueron pronunciadas en el contexto del escándalo que se produjo entre los intelectuales cubanos a partir de la censura del cortometraje *PM* de Sabá Cabrera Infante que se discuten en más detalle abajo.
6. En una conversación con Omar Prego, Cortázar --un autor que operó por muchos años en el epicentro del conflicto entre política y estética revolucionaria-- resume el disenso

con los cubanos castristas hacia fines de los 60, afirmando que él le declaró a Fernández Retamar, sin ninguna oposición de su parte, que el realismo social fue "un gran fracaso" y que la literatura no pudo ser revolucionaria "como ellos lo entienden" (Prego 229). En un artículo del año 1983 llamado "El compromiso del escritor", Cortázar aclara su noción de una revolución más profunda de la que los revolucionarios cubanos le pedían al escritor comprometido, haciendo hincapié en la figura del Che Guevara para expresar su discrepancia con la ortodoxia revolucionaria de fines de los 60: "Hace años dije que en América Latina nos hacían falta muchos Che Guevara del lenguaje; y al decirlo no me refería tanto al contenido explícitamente revolucionario de su mensaje, sino a la forma y a la originalidad en que ese mensaje podía y debía ser comunicado" (Cortázar, "El compromiso" 73).

7. Por cierto, el desencanto de la izquierda intelectual con la Revolución no fue la única causa del ocaso del *boom*. Véanse los planteos de Idelber Avelar respecto del golpe chileno de 1973: "Después del 11 de septiembre ya no nos estaría dada la posibilidad, para ponerlo lapidariamente, de creer en el proyecto de redención por las letras" (Avelar 25).
8. Bazin plantea que, a diferencia de la pintura, la fotografía (y por implicación el cine, que para el teórico es la fotografía en el tiempo) se caracteriza por una objetividad inherente: "La originalidad en la fotografía, a diferencia de la originalidad en la pintura, descansa en el carácter esencialmente objetivo de la fotografía [...] Por primera vez, interviene entre el objeto de origen y su reproducción tan sólo la instrumentalidad de un agente sin vida. Por primera vez, una imagen del mundo se forma automáticamente, sin la intervención creativa del hombre" (Bazin, "The Ontology..." 197). Con un afán parecido por explorar la cercanía de la fotografía con el objeto o la realidad, Bazin invoca el concepto del pecado original del que nos redime la invención de la cámara: "La perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental. Ella fue redimida del pecado por Niepce y Lumière" (Bazin, "The Ontology..." 197). Tal como en las teorías del romanticismo funciona la poesía, la fotografía y el cine en Bazin son el vehículo hacia el tercer estado redimido, la nueva inocencia o la iluminación.
9. En el contexto de una discusión del realismo en el cine de De Sica, Bazin plantea que "la fiel reproducción de la realidad no es arte" (Bazin, "De Sica: Metteur-en-scène" 203).
10. Deleuze plantea que "Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos... En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo..." (Deleuze, *La imagen-tiempo* 11).
11. Es por esta razón que no se considera aquí, por ejemplo, el modelo muy influyente de Leopoldo Torre-Nilsson en Argentina. La obra y práctica de este gran autor estimuló la aparición del llamado *Nuevo cine argentino* en los años sesenta. Torre-Nilsson y varios de los que se formaron con él como asistentes y actores trabajaban en proximidad al modelo vanguardista del Cine de autor europeo y no se planteaban la inserción de su obra en el proceso revolucionario.
12. El escritor y poeta italiano Cesare Zavattini es conocido como uno de los más importantes guionistas del neorrealismo italiano. Escribió los guiones de numerosos filmes, entre otros de *Ladri di biciclette* y *Umberto D.* de Vittorio de Sica. Zavattini también es uno de los teóricos más destacados del movimiento italiano.

13. La primera fase del *Cinema novo* terminó en 1968 con el golpe interno en la junta militar que se había establecido tras el golpe de 1964 contra el gobierno de João Goulart. Del "golpe dentro del golpe" salió victoriosa la línea dura del gobierno militar, confiriendo poderes casi ilimitados a la Junta. Para una discusión del impacto del golpe interno en 1968 sobre el *Cinema novo*, véase John King, *Magical Reels* (King 111 y ss.). King plantea que el giro en el *Cinema novo* hacia el tropicalismo y canibalismo se debe directamente a los acontecimientos de 1968 (King 113).
14. Bazin plantea que el "neorrealismo tan sólo conoce la inmanencia. Sabe deducir las ideas que desentierra sólo a partir de la apariencia, la simple apariencia de los seres y el mundo. Es fenomenología" (Bazin, "De Sica..." 203).
15. "Plano secuencia" es un plano general filmado sin montaje. Es una forma de filmar en el que en una toma única se hacen todos los cambios y movimientos de cámara necesarios. También hay planos secuencia sin movimiento alguno de la cámara. Los personajes entran y salen del encuadre sin que termine o se reenfoque el plano.
16. Bazin plantea: "La originalidad del neorrealismo italiano en comparación con las más importantes escuelas realistas que lo preceden y con el cine soviético consiste en que jamás el neorrealismo subordina la realidad a un punto de vista *a priori*" (Bazin, "De Sica..." 203).
17. "En cuanto al mismo rostro, no se diría que el primer plano trate de él, ni que le haga cualquier tipo de tratamiento : no hay primer plano *de* un rostro, el rostro es de por sí primer plano, el primer plano es de por sí rostro, y los dos son el afecto, la imagen-afección" (*L'image-mouvement* 126).
18. En "La estética del hambre", Glauber Rocha, uno de los principales integrantes del *Cinema novo*, plantea: "Sabemos --nosotros que hicimos estos filmes feos y tristes, estos filmes gritados y desesperados donde no siempre la razón habla más alto-- que el hambre no será curado por los planteamientos de gabinetes y que los remiendos del technicolor no esconden, sino agravan sus tumores. Así, solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación del hambre es la violencia [...]. El *Cinema Novo*: una estética de la *violencia* antes de ser primitiva o revolucionaria; he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado..." (Rocha 98).
19. "Intradiegético" denomina aquellos sonidos que provienen de la realidad filmada.
20. Podría decirse que la diferencia principal entre la dinamización dialéctica según Eisenstein y la dinamización emocional en el (melo)drama hollywoodense apunta a una distinción ideológica antes que técnica.
21. "...la proyección del sistema dialéctico de objetos en el cerebro [...] produce modos de pensar dialécticos --el materialismo dialéctico-- FILOSOFÍA. De un modo parecido, la proyección del mismo sistema de objetos --a partir de la creación concreta-- tomando forma --produce ARTE. La base de esta filosofía es la concepción *dinámica* de los objetos: la existencia como constante evolución a partir de la interacción entre dos opuestos contradictorios. La síntesis que se *desarrolla* a partir de la oposición entre tesis y antítesis" (Eisenstein 25).
22. Explotar las tendencias del espectador de identificarse simplemente con "el bueno" (aunque el bueno sea socialista), para Gutiérrez Alea, "[r]esulta entonces intrínsecamente

- reaccionario porque no opera en el nivel de la conciencia del espectador: lejos de eso, tiende a adormecerla" (Gutiérrez Alea 54).
23. Para el cubano, el punto de conjugación se da a partir de la imagen dialéctica en Eisenstein, en la posibilidad de que el cine produzca no solamente una emoción identificatoria, sino una "nueva visión" en el espectador, "que despierte a su vez una serie de ideas (razón). El montaje intelectual rompe con el montaje narrativo [o sea, la *imagen-movimiento*] [...]: 'El cine tiene como misión también forjar conceptos intelectuales precisos a partir del choque dinámico de pasiones opuestas'" (Gutiérrez Alea 78).
24. Véase Peter Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, p 161.
25. Valga recordar aquí que este filme se estrenó oficialmente en Italia en el festival de Pessaro en 1968 y es ahí donde produjo los efectos que Solanas y Getino procuraron producir en América Latina: el público, insiste Solanas, integrado por, entre otros, Bertolucci, los hermanos Taviani, Godard y Glauber Rocha, "se paró en el final y de pie aplaudió los cuatro minutos en que aparece el retrato del Che". Más aún, la imagen del cadáver de Guevara, congelada al final de la primera parte de *La hora*, hizo que "se arm[ara] una manifestación y nos sacaron en andas del cine... La cosa terminó con la policía reprimiendo y finalmente varios directores fueron presos. Desde ese momento *La hora de los hornos* fue un acontecimiento enorme y la pidieron de todas partes" (Solanas, citado en Fernando Ferreira, 298).
26. Getino y Solanas postulan respecto del *cine guerrilla* (o tercer cine): "caben en él solamente aquellos que se sientan identificados con esta lucha [antiimperialista] porque éste no es un espacio para espectadores ni cómplices del enemigo, sino para los únicos autores y protagonistas del proceso que el filme intenta de algún modo testimoniar y profundizar" ("Hacia un tercer cine" 54).
27. Louis Marcorelles, un crítico asociado a *Les cahiers du cinéma*, fue uno de los primeros en notar este estilo revolucionario, al cual llama "directo".
28. Otra escena llamativa en que se emplea esta estética en *La hora de los hornos* es la escena del frigorífico en la sección "La dependencia". Aquí se contraponen imágenes de la propaganda publicitaria de automóviles, perfumes y productos de lujo con imágenes del frigorífico y de la matanza de vacas y ovejas. A veces hay empalmes gráficos entre dos tomas contrapuestas por el montaje, por ejemplo entre el martillazo de un matarife sobre la cabeza de una vaca y luego el movimiento de un caballero elegante de la clase oligárquica, jugando al golf. La música "swing", a la vez distraída y elegante, asociada con los productos importados, subyace en toda la secuencia y forma un contraste irónico con la brutalidad de las imágenes de la matanza de los animales. Sin lugar a dudas, el film pretende apalancar las formaciones discursivas del lenguaje publicitario para develar la violencia que apuntala el edificio del capitalismo neocolonial: la base (material) de este estilo de vida elegante en Argentina, por mucho que éste quiera distanciarse estéticamente de aquella, es la brutalidad y fealdad del trabajo y el sufrimiento en los frigoríficos.

OBRAS CITADAS

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000.
- Bazin, André. "De Sica: *Metteur-en-Scène*." Trad. Hugh Gray. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999 (1953). 203-11.
- . "The Evolution of the Language of Cinema." Trad. Hugh Gray. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999 (1953). 43-56.
- . "The Ontology of the Photographic Image." Trad. Hugh Gray. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999 (1953). 195-199.
- Birri, Fernando. *Fernando Birri. El alquimista poético-político por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.
- . "Poema en forma de ficha filmográfica". En: Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*. Trad.: Oscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- , dir. *Tire dié*. 1960.
- Cortázar, Julio. "El compromiso del escritor." *Julio Cortázar, al término del polvo y el sudor*. Ed. Hugo Aguchar. Montevideo, 1987. 71-76.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Collection Critique. Paris: Minuit, 1983.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1986.
- Eisenstein, Sergei. "The Dramaturgy of Film Form". Trad. Richard Taylor. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999 (1953). 25-42.
- Ferreira, Fernando. *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- García Espinosa, Julio y Tomás Gutiérrez Alea, dirs. *El mégano*. 1955.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. México, D.F.: Federación Editorial Mexicana, 1983.
- Hess, John. "Neorealism and New Latin American Cinema: Bicycle Thieves and Blood of the Condor" in *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. Eds.: John King, Ana M. López, y Manuel Alvarado. London: BFI, 1993.
- King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990.
- Lennard, Patrocio. "El profesor pop. Entrevista con Daniel Link". *RadarLibros*. 14 ago 2005. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1695-2005-08-20.html>.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Trad. María Teresa Toral. México, D.F.: Ediciones Era, 1963.
- Marcorelles, Louis. "L'épreuve du direct", *Cahiers du Cinema* 210 (1969): 36-45.
- Pereira dos Santos, Nelson, dir. *Rio 40 graus*. 1955.
- . *Vidas secas*. Intérp. Atila Iório, Maria Ribeiro. 1963

- Prego, Omar. "Julio Cortázar, entre la revolución y el mito", en *Julio Cortázar, al término del polvo y el sudor*. Ed. Hugo Aguchar. Montevideo: Marcha, 1987. 202-232.
- Rocha, Glauber. "La estética del hambre". Trad. Christian Ferrer. *Kilómetro 111* 2 (2001): 96-100.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. "*Hacia un tercer cine*". *A diez años de "Hacia un tercer cine"*. México D.F.: Filmoteca UNAM, 1982.
- Solanas, Fernando, Gerardo Vallejo y Octavio Getino, dirs. *La hora de los hornos*. 1966-68.
- Schumann, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Trad.: Oscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.