

CAPÍTULO 1

La ciudad y sus otros, los primeros filmes de Pereira dos Santos y Birri

Marcelo Scotti

Introducción

*A voz do morro rasgou a tela do cinema,
e começaram assim configurar visões
das coisas grandes e pequenas...*

CAETANO VELOSO Y GILBERTO GIL, *Cinema Novo*

Promediando la década de 1950, las dos cinematografías nacionales de Sudamérica que habían experimentado un cierto grado de desarrollo industrial, las de Argentina y Brasil, comenzaron a dar muestras, en principio dispersas o discontinuas, de ciertas transformaciones visibles en determinadas obras que suponían innovaciones, cuestionamientos o rupturas parciales en relación con sus respectivas tradiciones representativas¹. En parte, estas innovaciones estaban vinculadas con o inspiradas en otras producidas desde los tiempos finales de la segunda guerra mundial en las cinematografías europeas²; asimismo, como nos proponemos indagar, registraban procesos de cambio social y cultural que afectaban las relaciones históricas entre las generaciones en el marco más amplio de la posguerra; y además, estas nuevas inquietudes visibles en las obras de ciertos cineastas, expresaban tensiones y problemáticas políticas que atravesaban las propias sociedades nacionales.

En este artículo nos interesa señalar, analizar y cotejar las primeras obras de dos jóvenes directores de Argentina y de Brasil que, en el corto período que va de 1955 a 1961, acusaron el impacto de estas transformaciones, compusieron por medio de sus filmes nuevas miradas sobre sus sociedades e inscribieron, de ese modo, perspectivas propias, novedosas y rupturistas que implicaron en sus presentes la narración de la emergencia de nuevas cuestiones sociales y

¹ “En América Latina hubo dos grandes industrias entre la década del treinta y la del cincuenta, la mexicana y la argentina. y una tercera de carácter más intermitente, la brasileña” (Frías, 2016, p. 42).

² Fundamentalmente, el neorrealismo italiano, que se considera el movimiento más importante y el de mayor influencia en los años de posguerra y, luego, la *nouvelle vague*, con centro en Francia sobre finales de los años '50 y ampliamente difundida en lo sucesivo como “nuevas olas” en diversas cinematografías de Europa occidental e incluso de Europa del este.

la preocupación por ampliar los horizontes de representación del cine clásico e incluir en sus obras temas y sujetos tradicionalmente relegados en los relatos hegemónicos, en los que resultaban diluidos o limitados dentro de los géneros característicos del cine industrial. En esta exploración, tomaremos en consideración las primeras obras de Nelson Pereira dos Santos y de Fernando Birri, pioneros en sus respectivos países de un tipo de cine social que se leyó en sus contextos como expresión local del neorrealismo³, para indagar en ellas estos elementos innovadores, pensarlos en relación con sus tradiciones y contextos y avanzar en una posible comparación entre las obras y sus autores en relación con las sociedades de las que eran parte y cuyas formas y tensiones históricas expresaban.

No solo maravillosa

*Lá não tem brisa, não tem verde azuis, não tem
frescura nem atrevimento lá, não figura no mapa*

CHICO BUARQUE, Subúrbio

Los dos primeros largometrajes del director paulista Nelson Pereira dos Santos se sitúan en Río de Janeiro y son parte de una trilogía inconclusa con la que el director se proponía elaborar una mirada diversa sobre la gran ciudad, sus dinámicas sociales, sus historias y conflictos cotidianos y sus diferentes sujetos. La primera película, *Río, 40 grados* (1955) narra un largo día del verano carioca recorriendo los más tradicionales espacios urbanos y derivando, en el inicio y el final, a la vida en el morro de Cabuçu. Entretanto, los diferentes personajes transitan la jornada entre el Pan de azúcar, el Corcovado, el estadio Maracanã, las playas de Copacabana y la *escola de samba* de Portela, una de las más tradicionales y populares de Río. Las diferentes historias se entrelazan o se cruzan en el espacio urbano, pero las situaciones y los conflictos se desenvuelven con relativa independencia unos de otros, articulados en un entorno urbano fuertemente diferenciado en el aspecto social, pero en el que es también visible una cierta convivencia entre las distintas clases, bastante fluida y extendida más allá de las evidentes jerarquías y desigualdades. Aquí y allá, la presencia de algunos turistas europeos o norteamericanos refuerza la intención del director de componer un fresco urbano en el que no falte nin-

³ Sobre el final de la segunda guerra mundial, el neorrealismo sacó la cámara a la calle para registrar y narrar la caída de los fascismos y relatar las experiencias humanas de quienes procuraban resistir o simplemente sobrevivir en medio de la devastación, la pérdida y las miserias del mundo. Sin proponérselo explícitamente, ciertos directores de la Italia de la guerra y la posguerra estaban dando un paso fundamental en la historia del cine, ampliando los horizontes de la mirada convencional, inscribiendo las experiencias de los sujetos comunes en sus medios sociales cotidianos y rompiendo con los moldes de los géneros y sus tópicos convencionales dentro de los que se había desarrollado la mayor parte de la producción cinematográfica hasta entonces. En palabras de Isaac León Frías: “La segunda mitad de los años cincuenta es el marco en el cual empiezan a florecer diversos movimientos renovadores en el interior de cinematografías consolidadas o en sus áreas periféricas (...). El neorrealismo italiano había propiciado después de 1945 una manera distinta de acercarse a la realidad exterior y había convertido el testimonio social en una aspiración privilegiada” (Frías, 2016, p. 57).

guno de los sujetos característicos y de avanzar, desde allí, a una crónica discreta del lugar de cada uno en una estructura social de clara verticalidad. La ciudad es aquí la referencia fundamental de una puesta en escena mínima, que prescinde casi completamente de espacios cerrados⁴ y es, a la vez, elemento fundante de la trama, articuladora del relato y geografía de una narración diversa pero integrada que se aparta de las linealidades corrientes. Abre un amplio abanico de experiencias cotidianas que, sumadas o intersectadas, conforman una versión compleja de la vida urbana en su movimiento diario y en sus múltiples interrelaciones, conflictos, violencias, deseos, proyectos, alegrías y desgracias. La secuencia de títulos, abierta con las vistas aéreas de las postales cariocas más tradicionales, se inicia con la leyenda “La ciudad São Sebastião de Río de Janeiro en...” otorgándole el protagonismo principal de la historia, y se cierra agradeciéndole a su población por formar parte de la obra.

La segunda parte de la trilogía, *Río zona norte* (1957)⁵, vuelve a poner a la ciudad en foco, pero ahora desde el punto de vista de un humilde habitante de la favela, Espírito da Luz, un músico popular que espera por la posibilidad de grabar sus canciones y salir de pobre haciendo lo que le gusta y para lo que todo el mundo alrededor le reconoce un enorme talento: componer y cantar samba. Dado que el film se atiene al punto de vista de su protagonista, el trabajo sobre la geografía urbana es claramente diferente al de la película previa: aquí se trata de una Río de Janeiro desconocida, inusual, que se recoge y se abisma sobre los bordes de la postal y de las imágenes superficiales de ese territorio inmenso apenas entrevisto en los viajes del protagonista por sus alrededores y suburbios, y despojada del encanto tradicional asociado a sus atractivos turísticos y a su belleza natural. Se trata de las espaldas de una metrópoli inaccesible para las gentes que, como Espírito da Luz, intentan una y otra vez asirse de un mundo que, al mismo tiempo que los felicita y les sonríe, los rechaza y los expulsa⁶. Pierre Sorlin, uno de los primeros pensadores sistemáticos de la ciudad en el cine, señala uno de los rasgos distintivos de ciertos cines englobados dentro de las categorías del neorrealismo: “Algunos cineastas, principalmente aquellos que catalogamos como ‘neorrealistas’, tomaron conciencia del florecimiento de las zonas urbanas e intentaron expresar, cinematográficamente, las complejas relaciones que existían entre los viejos centros y la nuevas periferias.” (Sorlin, 1996, p. 131-132). He aquí una inquietud de época, visible en los cuatro filmes que nos ocupan.

La historia que narra *Río, zona norte* se desarrolla entre un viaje inicial en tren en el que Espírito da Luz sufre un accidente y la resolución del hecho mientras el protagonista repasa

⁴ Una de las marcas más visibles en el film de las influencias del neorrealismo: la primacía de la calle como espacio de la representación y la apelación general a escenarios reales que no han sido dispuestos especialmente para el rodaje, lo que confiere a la obra una cierta apariencia documental que refuerza su intención realista y su diálogo con el neorrealismo.

⁵ Por problemas de financiamiento, el director no pudo realizar *Río, zona sur*, que planeaba como cierre de la trilogía, en este caso desde la perspectiva de ciertos sujetos habitantes de la zona más rica de la ciudad. En *El justiciero* (*El justicero*, 1967) retomó en parte algunas de las ideas de aquella obra trunca.

⁶ Podemos trazar aquí otra relación cercana con algunos grandes clásicos del neorrealismo italiano, como *Roma, ciudad abierta* o *Ladrones de bicicletas*: en ambas, las vivencias de los personajes narradas ampliamente en los espacios de la calle servían también a una representación de la ciudad que intervenía de manera significativa en los relatos. Se trata, en todos los casos, de filmes en los que la ciudad, -Roma o Río de Janeiro- recorrida y habitada de ciertas maneras disruptivas, es parte inescindible de la trama, de los conflictos y del desarrollo de las narraciones.

mentalmente durante su internación los momentos fundamentales de su vida. Poco o nada queda aquí de la resplandeciente ciudad maravillosa que se dejaba ver, incluso en esa imagen desigual y violenta, en *Río, 40 grados* y las relaciones entre las clases sociales, que se presentan como parte de las experiencias del protagonista, no se dan ya en el marco de casuales encuentros urbanos o de tratos más o menos circunstanciales, afectan personalmente al protagonista y condicionan su existencia cotidiana y sus posibilidades de ganarse la vida como músico y resultan, desde la perspectiva del relato, una parte inescindible de sus padecimientos. A pesar de esto, el texto crítico o de denuncia de la obra nunca resulta plano ni directo, y el acercamiento al personaje principal, más próximo y personal que en la coral película precedente, expresa una singular capacidad del director, visible en el anudamiento sensible de su perspectiva crítica sobre el mundo que narra y en la articulación con una experiencia subjetiva que trasciende cualquier sentido premeditado de denuncia.

La crítica, por otra parte, no puede sino leerse como reflexiva, en el sentido de que opera también sobre las gentes que aprecian el arte del músico popular. Capaces de adentrarse en el morro para escucharlo cantar en los tugurios del barrio, disfrutaban ciertas marcas singulares de su forma de componer y entrevén en sus sambas una expresión irremplazable del sentimiento de la ciudad, de sus alegrías y de sus tristezas diarias: burgueses aburridos que se identifican con la emoción de una música popular que, por ser tan impropia de sus experiencias sociales, les resulta a la vez fascinante síntesis de sus ideales de comunión con la gente humilde. Pero tanto los jóvenes aficionados a la música de Espirito da Luz, como los agentes y empresarios discográficos que se apropian de sus creaciones pagándolas miserablemente, son incapaces, de diferentes maneras, de ofrecerle al protagonista alguna posibilidad real de salir del círculo de la miseria y la violencia en el que vive; así, por simpatía o por codicia, celebrándolo o explotándolo, confirman su posición subalterna. Después de todo, esa es la realidad que lo lleva a componer esas bellas y desgarradoras canciones que tanto complacen a las gentes de superior condición social. Atentos y amables con el músico, esos jóvenes de la burguesía carioca que lo invitan incluso a beber en sus departamentos, jamás le hacen una pregunta sobre su vida o sus problemas, jamás imaginan las penurias por las que pasa mientras les canta en bares y locales nocturnos. He aquí un abismo social que el film traza con sobria precisión y que se conoce por medio de la cultura musical que lo expresa y de las posiciones de los diferentes sujetos en esa escena puntual del samba.

Sin embargo, el film no carga las tintas sobre esos personajes secundarios de la obra que están también presentes en el momento más crítico de la historia: tampoco son ellos realmente el objeto de su crítica, sino, más ampliamente, un sistema de producción y de circulación de la cultura que se vale en parte de las grandes diferencias sociales para reproducirlas, incluso nutriéndose de esas diferencias como tema y como inspiración crítica. Más de seis décadas después, se percibe en la mirada de Pereira dos Santos una íntima decepción, que alude a las gentes de su misma condición sociocultural, sobre cómo se recibía en ciertas esferas de la ciudad culta un arte popular que nacía de una desigualdad mayúscula y que volvía sobre ella

una y otra vez, en parte como fuente de ideales superadores, pero también como ese triste y bello lamento de los otros, más conmovedor aún cuanto más grandes son sus desgracias.

Lo antedicho se corresponde con una mirada diferente de la ciudad que, si bien vuelve a ser aquí escenario clave y elemento narrativo fundamental, no lo es ya como espacio de tránsito de diferentes sujetos o de socialización y convivencia ampliada, sino, sobre todo, como territorio fragmentado, como borde social y material y como frontera; una serie de opciones de planificación y de montaje que refuerza la perspectiva crítica de los realizadores en la representación de otra Río de Janeiro, extraña para sus imágenes estandarizadas en la cultura, incluso por la del cine. El paso entre ambos filmes de una mirada de conjunto y en movimiento del espacio urbano a otra que organiza su perspectiva desde el punto de vista de un habitante de la favela y que toma nota de ciertas invariables estructurales de la vida social, hace de Río de Janeiro una ciudad distinta de la del primer film; si en *Río, 40 grados* la tristeza y la violencia de la vida de los más pobres era solo una parte –aunque la más importante– de una narración de conjunto sobre la ciudad, en *Río, zona norte*, no hay otra ciudad que esa que le muestra una y otra vez sus espaldas al sambista y que se yergue para él tan majestuosa como impenetrable, mientras le canta hermosamente desde la otra orilla, la de su existencia y la de sus sueños. Apelamos nuevamente a Sorlin, quien arroja luz sobre esta perspectiva que, con los matices que procuramos señalar, se despliega en ambos filmes aquí considerados; en el capítulo que dedica a “La borrosa imagen de las ciudades”, el autor se pregunta:

¿Qué es más realista, la síntesis visual de una ciudad creada a través de un montaje inteligente o una toma a lo largo de una calle cualquiera? Una pregunta que no tiene respuesta. (...) En realidad, a partir de finales de los cincuenta hubo una crisis del estilo narrativo clásico. (Sorlin, 1996, p. 133)

Si bien Sorlin dedica su estudio al cine europeo, su interrogación nos resulta pertinente para poner de relieve que el nuevo realismo que representaban los filmes de Pereira dos Santos en su contexto no era simplemente producto de una presunta captación más directa de la realidad o de una franca apertura a espacios antes ocultos por el cine hecho en los estudios; era, sobre todo, efecto de una construcción cinematográfica novedosa para el cine brasileño en su presente, que situaba sus temas en un espacio urbano que estaba antes codificado por las formas de la puesta en escena características de la realización industrial y que se abría ahora a otras formas de representación. Si las otras ciudades de la ciudad entraban ahora en el campo de la representación del cine, esto no solo respondía a sus transformaciones históricas y sociales sino también a las rupturas asociadas con los modos de ver y de narrar de los cineastas⁷. La Río de Janeiro de los dos filmes iniciales de Pereira dos Santos es también una ciudad imaginada –puesta en imágenes– por el director, trazada por el guion, por la cámara y por el mon-

⁷ “Esos filmes, tributarios del neorealismo (...) produjeron una cierta conmoción entre los espectadores jóvenes habituados a un espectáculo más apegado al exotismo o al carácter pintoresco de ciudades, lugares y personajes” (Frías, 2016 p. 54).

taje; en todo caso, este nuevo realismo no procede, entonces, tanto de su tema, sino, sobre todo, de la exploración de otras formas de acercarse a la ciudad como experiencia de los sujetos y de la voluntad evidente de liberarse o de trascender el formato de los géneros para concebir y componer los filmes.

En *Río, zona norte*, la favela ocupa gran parte del relato y las experiencias de Espírito da Luz son más violentas y sombrías que las de la gente del morro de Cabuçú, lo que se extiende también a la mirada sobre niños, niñas y adolescentes que ambas películas proponen. En *Río 40 grados*, los chicos, sobre todo los varones, andan sueltos buscándose la vida, incluso tratando de colaborar con las modestas economías familiares vendiendo maníes o pidiendo limosna en el estadio, la playa, el Pan de azúcar o el Cristo redentor; encuentran entretanto sus pequeñas alegrías y sus espacios de juego también en la calle, pero allí también tratan a diario con peligros superiores a sus fuerzas o azares que los asaltan siempre en desventaja. En *Río, zona norte*, en cambio, el hijo adolescente del protagonista está ya sumido en el delito y en el uso de armas y su aparición entre las memorias de su padre presenta el pasaje más violento de la película, cerrada además sobre esa historia singular que no hace lugar, como en la precedente, a posibles destinos diferentes de niñas y niños.

Pereira dos Santos construyó el núcleo fundamental de la historia de Espírito da Luz a partir de ciertas experiencias de Zé Ketti, un notable músico de samba que aparece en el film en un papel secundario y que es el compositor de las canciones que se presentan en la obra⁸. Este dato, que en otros filmes podría resultar marginal o anecdótico, es revelador de una cierta proximidad sensible del director con sus materiales, no solo porque su punto de partida no es abstracto, sino por la delicadeza y el respeto con los que compone y observa a su protagonista y por su capacidad para desplegar su punto de vista sobre ciertas relaciones sociales sin apropiarse de su lugar ni reducirlo a la ideología o al mensaje de la obra, de modo que lo que en el film se presenta como contenido crítico sobre el mundo, se construye, sobre todo, a partir de las experiencias de su sujeto y no de un discurso predeterminado de sus realizadores. Como en *Río, 40 grados*, Pereira dos Santos procede, sobre todo, como un observador que narra atentamente a sus sujetos, pero que conserva ante ellos una cierta distancia visible que dota de mayor espesor a sus obras, dado que sus personajes y sus historias no se presentan como ni se reducen a simples excusas argumentales. Los guiones, entonces, que parecen trazados para narrar a los personajes antes que para exponer un argumento convencional en el marco de un género determinado, se pueden pensar como bocetos o series de situaciones organizadas en torno de las experiencias subjetivas y/o sociales que ambos filmes desarrollan. Como señalamos en relación con la mirada diferente sobre la ciudad que suponen los filmes, la ruptura con los formatos convencionales de géne-

⁸ El músico ya había aparecido brevemente en la secuencia final de *Río, 40 grados*. Emblemática del film y de su repercusión popular es su pieza “A voz do morro”, que se canta en la reunión de las escuelas de Portela y de Cabuçú. En 2003, Pereira dos Santos dedicó un cortometraje musical a la memoria de quien había sido su estrecho amigo Zé Ketti, fallecido en 1997. El film se llama *Meu compadre, Zé Ketti* y se aluden en él algunas de las instancias de la vida del músico que se habían narrado elusivamente en *Río, zona norte*.

ro es evidente en ambas obras también en relación al sistema de personajes, no solo y no tanto por el mundo social o los sujetos a los que se dirigen los filmes sino, más profundamente, por sus formas de aproximarse, concebirlos y representarlos.

Los filmes, entonces, no se reducen a sus posibles sentidos críticos en el sesgo más convencional asociado a la crítica social, en este caso de su Brasil contemporáneo. El trabajo del director resulta singular en ambas películas por los medios que elabora para dar a ver y a sentir esas experiencias de los sujetos que componen sus películas sin apropiarse de una impresión reduccionista ni concluyente sobre sus existencias, más allá de establecer jerarquías de interés y de atención en su relato. Pereira dos Santos no cierra ni anula el espacio entre el mundo, sus personajes y su propia mirada, lo que deja pasar aún una serie de impresiones sensibles y complejas sobre el tiempo y los sujetos. Esta cualidad de su cine estaba en su contexto muy por delante de la realización brasileña contemporánea, sus tópicos y sus estándares hollywoodenses y, más allá de que sus dos primeras películas evidencian una apropiación personal de determinadas claves fundamentales de la corriente neorrealista, que hemos intentado poner de relieve, hay en ellas ciertos elementos que expresan una mirada personal en la que se apoya lo más singular de los filmes: un conocimiento fluido de la ciudad desde una perspectiva excéntrica, que se puede asociar a su propia vivencia:

Yo vivía en la punta del morro, cerca de la favela. Algunos trabajadores del estudio vivían allí y yo visitaba sus casas en fiestas, aniversarios, asuetos dominicales. Y entonces pensé hacer un filme con esa gente de la favela. Descubrí que esa gente, los 'favelados', no eran muy diferentes de la clase media carioca: la misma formación familiar, el mismo proyecto de vida, la misma visión. Pero sufrían el mismo preconceito: que el 'favelado' es un bandido, un marginado, un vagabundo, un ladrón. Entonces conté la historia de una familia de esa favela y, por extensión, la de los niños y su relación con la ciudad de clase media, la ciudad turística. *Río, 40 grados* nació de ese ocio, ese abandono en que yo vivía en Río. (Pereira dos Santos en Mahieu, 1997)

El director organizaba, entonces, su mirada desde las marcas exteriores más evidentes del entorno urbano para presentar desde allí su movimiento, sus bordes y pliegues internos; pero, a falta de argumento vertebrador, lo más notable del relato radica en el ritmo de su composición, evidentemente asociado al oído preciso con el que percibe y utiliza en el film la música popular, sus medios y modos de circulación, sus rituales asociados y sus usos sociales, por medio de la cual se dirimen los pasajes más profundos de ambas obras. Sobre la música de Portela al final del día, en torno de la cual parece recogerse y reordenarse para bien y para mal el conjunto de la vida urbana, *Río, 40 grados* se envuelve en la comunión popular y se dirige, en el mismo plano, con un lento movimiento ascendente de la cámara, hacia la situación que anuda el film en la cima del morro. Ese mismo plano con el que la película concluye sobre la imagen nocturna de la bahía de Guanabara, sin silenciar ni subrayar su propio murmullo sobre el orden del mundo, se construye y se proyecta sobre la emoción intraducible de un samba

transido de la alegría y de la tristeza de ese día que es uno y es todos los días de Río de Janeiro. En el mismo sentido, el comienzo y el final de *Río, zona norte* serían impensables sin la música de Zé Ketti que Espírito da Luz canta en el estribo de ese tren de su alegría y en la que desborda su propia emoción porque su admirada Ángela María ha cantado con él una de sus canciones y le ha prometido grabarla, cumpliendo de ese modo su sueño máspreciado. La secuencia toda es notable por cómo se articulan en ella –y con ella la intriga que subtiende el relato- el simple y bello samba que entona el protagonista y su propia mirada de la gran ciudad desde el arrabal en el que su vida toda ha sido y su música se ha hecho posible.

Mientras tanto, unos kilómetros al sur...

La ciudad vuelve a ser tema central en la primera y más famosa película de Fernando Birri, *Tire dié*. Se trata de Santa Fe capital, registrada en una larga panorámica aérea en el prólogo del mediodiámetro que recogió, entre 1956 y 1958, lo que sus realizadores denominaron una ‘encuesta social filmada’ a cargo de un numeroso colectivo de más de un centenar de docentes y estudiantes del Instituto de Sociología de la Universidad de Litoral, en lo que supuso, también, el hito fundacional de la primera escuela de cine de Latinoamérica. Mientras se muestra la ciudad a la distancia, la voz de un locutor desgrana un conjunto de estadísticas oficiales sobre sus instituciones y actividades cotidianas y sobre el funcionamiento de su economía, como expresión de su supuesta pujanza y de la marcha de su progreso. Este prólogo, que se presenta de modo similar a los de los informes característicos de los noticieros televisivos de la época, se enuncia sin embargo discretamente distorsionado, en orden y tono: la presentación de los datos se altera intencionalmente para introducir una primera nota suspicaz respecto de la propia información y sus vínculos con la realidad que será luego el núcleo fundamental de la obra, sobre el final de una enumeración ya deshilachada, anuncia el locutor: “con cincuenta teatrillos de títeres, dos molinos harineros, cuatro mil setecientos sesenta y siete focos de alumbrado...” (*Tire dié*, 3’04”). Vista a la distancia, esta ciudad puede parecerse a cualquier otra de su escala y, además, no se percibe en la panorámica inicial ni en la estadística genérica a ninguna persona en particular. Cuando el prólogo concluye, la cámara baja a tierra y se adentra en el puente, una de las tantas barriadas marginales en las que malviven, fuera de cualquier estadística oficial, miles de personas que no habitan la imagen aérea del comienzo.

El cuerpo principal del relato se compone de los testimonios de los habitantes del barrio, adultos, jóvenes, niñas y niños, mientras la cámara recorre el asentamiento, las condiciones miserables y precarias de sus existencias cotidianas, el abandono completo de parte de las instituciones públicas y una cierta marginalidad en sentido fuerte, que parece más desconexión que suburbio en términos de una posible cartografía urbana. Sin embargo, el film no se reduce a las razones de la denuncia que lo sustentan y abre los ojos y la escucha a sus sujetos, los registra y los comunica con respeto, atención y sensibilidad y compone en sus relatos subjetivos, sus dolores y sus esperanzas, la dignidad y la igualdad que el mundo alrededor les niega

violentamente⁹. No hay, sin embargo, en el film linealidad alguna en su texto de denuncia, dado que la crítica que se puede desprender de la obra no proviene de la puesta en palabra de sus realizadores o de algún texto sobrepuesto que concluya sobre sus sentidos, antes bien, se deriva de la oposición entre imágenes y versiones de la realidad urbana que el film articula, pone en relación y ordena: “Nosotros que construimos los más grandes edificios de la ciudad, no podemos siquiera levantar un rancho”, dice Juan Esquivel, vecino del barrio El puente, “de oficio carpintero y cementista” (*Tire dié*, 10’06”).

Fernando Birri, que dirigió y coordinó el proyecto *Tire dié*, reconoció desde el comienzo de su obra la influencia de las películas de Nelson Pereira dos Santos en sus formas de entender y de concebir el cine (Birri, 2007, p. 17). La operación inicial de *Tire dié*, el registro panorámico de la ciudad a la distancia, despliega el mismo concepto de *Río, 40 grados*: una toma inicial en la que la cámara panea sobre la ciudad desde las alturas y captura sus recintos emblemáticos que la hacen famosa en el mundo en un caso, o presentan sus características edificaciones y emplazamientos, en el otro y, al final, la cámara adentrándose en los barrios populares para registrar fragmentos de la vida de la gente común que no se incluye en la imagen inicial. Donde Pereira dos Santos establece una relación de separación social y, a la vez, de contigüidad narrativa para construir el territorio amplio de su ficción múltiple, Birri y equipo deciden quedarse en el barrio a registrar su realidad como un documental y rastrear su mínima conexión con el mundo desarrollado que se describía en el prólogo, apelando luego, en el momento crucial del relato, a ciertos procedimientos formales más propios del cine de ficción. En ambos filmes, se percibe la intención de romper las imágenes corrientes respecto de la ciudad, descomponer su pretendida homogeneidad en relación con las experiencias de diferentes sujetos y conducir sus relatos hacia la narración de ciertas prácticas cotidianas en las que se producen y reproducen las diferencias.

Pero lo heterodoxo de la visión crítica de *Tire dié* se puede apreciar en el hecho de que el segmento más provocador y disruptivo del film no se encuentra en el pasaje entre el prólogo y la bajada al barrio -es decir, en el punto de partida del proyecto-, sino que es bastante posterior en su relato y deviene de una serie de operaciones formales que, sobre el final del mediometraje, narra en paralelo la carrera de los chicos del barrio al costado del tren a su paso por el puente y en su detención en la estación, y las miradas y expresiones de los pasajeros y los trabajadores ferroviarios sobre esos chicos y sus familias. Los realizadores se alejan de los testimonios orales del barrio y se dirigen finalmente al escenario concreto del “tire dié”¹⁰ para observar y componer en ese ritual cotidiano la unidad y la división del mundo social que el film presenta y despliega desde el comienzo.

Lo notable aquí es que los procedimientos formales de los que se valen para exponer este pasaje de lo real ante la cámara son los que habitualmente se utilizan en el cine de ficción:

⁹ El recurso a una cámara que se planta a la altura de los ojos del interlocutor, incluso cuando este es un niño o una niña, comunica una forma de presencia atenta a la semejanza con los sujetos e interviene decisivamente sobre los modos en los que los conocemos y escuchamos (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009).

¹⁰ “Tire dié” es una forma corta de la frase “tire diez centavos” que los niños y niñas dicen a los pasajeros del tren.

montaje paralelo entre espacios diferenciados, aceleración del ritmo del relato a medida que se acerca la resolución de la escena y un manejo heterodoxo de los tiempos y los ángulos de cámara que rompe con las convenciones características del cine documental -ligado tradicionalmente a la cámara fija y a la captura del testimonio directo desde una posición supuestamente objetiva- y presenta la misma situación cotidiana desde perspectivas radicalmente opuestas. Aquello que el film viene anunciando de modo más o menos intrigante desde la llegada al barrio¹¹, la práctica del “tíre dié”, sus modos de realización y su valor para los chicos y sus familias, se expone en el desenlace como una experiencia de significados múltiples para sus sujetos y también para los espectadores: allí donde los documentales convencionales suelen explicar el mundo por medios retóricos previamente autorizados o codificados, o comprobar un saber ya sabido sobre esa porción del mundo que se proponen presentar o ilustrar, *Tíre dié* lo resuelve en una apelación a recursos poéticos que no pretende explicar sino revelar –exponer bajo otros velos- aquello que, por ser tan evidente, no somos capaces de percibir o que solo percibimos de un modo preestablecido.

Dada su propia exposición del escenario social, de los sujetos y de sus prácticas, es evidente que esta revelación es también el producto de la experiencia de sus realizadores antes que la comprobación de ciertas nociones previas. En conexión con ciertos trazos que exploraremos también en *Los inundados*, creemos que lo que se desprende del film no es producto de una intención didáctica sobre la realidad que expone, sino que es una forma de re-conocimiento del mundo del orden del aprendizaje. Solo estando allí durante meses, compartiendo con los sujetos su espacio, sus representaciones y sus prácticas, procede para sus realizadores algo de la interrupción de lo sabido y que, para aprenderse o tornarse revelación, reclama ser percibido y mostrado de otras maneras.

El guion de esta película fue un resultado *a posteriori* de la filmación, o sea que la película se creó en el momento que se hacía, después de casi un año largo de investigación de campo, con los alumnos-autores divididos en varios equipos (...) (Birri, 2007, p. 31)

En el contexto de *Tíre dié*, dos filmes temáticamente comparables se realizaban en la Argentina: *Buenos Aires*, un cortometraje que marcó el debut de David José Kohon como director, y el largometraje *Detrás de un largo muro*, del ya veterano Lucas Demare. El tema de ambos filmes es similar: la extensión en su contexto de *villas miseria* cada vez más pobladas en los alrededores de Buenos Aires. El primero guarda notable parecido con *Tíre dié*, pero sus similitudes no son tanto del orden formal sino, sobre todo, de su voluntad de dar a conocer las experiencias de los habitantes de las villas como semejantes, como habitantes corrientes de la ciu-

¹¹ Destacan, en este sentido, los varios momentos del relato en el que se registra a ciertos niñas y niños del barrio a la espera de algo que otean en el horizonte, o el comienzo de sus carreas hacia el terraplén de las vías, cuando aún el espectador no sabe qué es el “tíre dié” y qué hacen quienes acuden a esa práctica que mencionan los adultos. Este procedimiento, que empieza a elaborarse pronto en el film un tipo de intriga más propio del cine de ficción, conecta directamente con ese desenlace en el que priman recursos formales ajenos a las ortodoxias del documental.

dad que, sobre el final, reconocen su residencia en la villa como una forma de pertenencia y, en el mismo acto, de exposición de la dignidad propia y de la desigualdad social. En la película de Demare, que se desarrolla en gran parte en el entorno real de un asentamiento de las afueras de la gran ciudad, el espacio social del barrio y su vida cotidiana quedan encerrados en la mirada exterior de un personaje ajeno que llega allí empujada por las desgracias de su vida previa. El melodrama posterior, muy apoyado en una visión moral convencional de los personajes, se vierte sobre el espacio del barrio y lo tiñe de los usos y costumbres del cine de género: lo que empieza como una denuncia de la desigualdad se diluye en una violenta historia de amor y muerte de la que, por suerte para la lógica del film, la protagonista puede escapar a tiempo. Y si había en sus realizadores una intención previa de dar a conocer un conjunto de experiencias de los otros por medio de una ficción que sensibilizara a los espectadores ajenos a esa realidad, lo que el film compone, por el contrario, es una suma de los prejuicios corrientes sobre ese espacio marginal y marginado que no hace sino reproducir los sentidos comunes y las razones de la marginación¹². Las comparaciones son procedentes, nos permiten encontrar en los filmes de Birri y Kohon, jóvenes, extraños a la lógica industrial y, en el caso de Birri y colaboradores, lejos de Buenos Aires, una vocación de interrupción de los modos de representación establecidos y, a la vez, una apertura hacia la búsqueda de nuevas maneras –y no de nuevas fórmulas- de interrogarse sobre cómo el cine podía no solo observar la realidad de otras maneras, sino también, a la vez, proponer otros posibles realismos.

Poco menos de dos años más tarde del estreno de *Tire dié*¹³, parte de su equipo de realizadores, nuevamente con Birri a la cabeza, emprendió una experiencia cinematográfica con un punto de partida similar al film anterior: otro film-escuela que continuaba la experiencia de la obra precedente. Esta vez, la investigación social se dirigió a las orillas del Río Salado para registrar allí la catástrofe social recurrente y la desgracia de cientos de familias inundadas, habitantes de la zona más baja y dependientes de la economía ribereña para su subsistencia. La llegada de la crecida periódica obliga a su evacuación y, desde allí, se despliega la historia que se narra en *Los inundados* (1961)¹⁴, insólita tragicomedia crítica, completamente inusual para la tradición cinematográfica argentina, que parte de una situación real de la crónica social

¹² Vale también la comparación con *Suburbio* (León Klimovsky, 1951), un melodrama con tintes sociales realizado en el período clásico del cine argentino. Si bien los escenarios y los personajes son los de un barrio del arrabal de la gran ciudad, y sus problemas y conflictos son los característicos de las clases trabajadoras o desocupadas, la película apela a los estereotipos más comunes en el sistema de personajes, construye decorados artificiales y se narra en el formato más convencional de género que termina aplanando las problemáticas sociales que parecían ser su punto de partida. El suburbio no es aquí un universo propio con sujetos a conocer, sino una excusa para llevar a su territorio las premisas narrativas y representacionales del cine industrial. Insistimos, entonces: las novedades que introducían en sus contextos las películas analizadas en este capítulo no se trataban tanto del dónde o el quiénes, sino, sobre todo, del cómo.

¹³ La primera versión de la película, que duraba originalmente 59 minutos, fue exhibida para los habitantes del barrio, es decir, sus protagonistas, en una histórica función que tuvo lugar en la sede de la Universidad del Litoral, en septiembre de 1958. Reeditado el film, con ciertas mejoras técnicas, sobre todo de sonido, y reducido a su extensión definitiva de 33 minutos, fue apenas exhibido en Buenos Aires, fuera del circuito comercial, lo que, entre otras cosas, confirmaba su condición de película atípica, excéntrica para la industria porteño-céntrica y su cultura asociada. Sin embargo, el film conquistó pronto a un público propio al margen de las salas comerciales y consolidó su prestigio en festivales internacionales (España, 2004).

¹⁴ Inspirada parcialmente en un cuento del escritor santafesino Mateo Booz.

para desenvolverse luego como una curiosa historia de enredos y errores que desborda los marcos genéricos y los tópicos de los filmes de denuncia social.

Los Gaitán, esposos y cuatro hijos, viven a la orilla del río a la espera de que la próxima inundación los obligue a ser otra vez circunstancialmente evacuados. La nueva crecida acontece días antes de las elecciones municipales en Santa Fe, por lo que, de pronto, los vecinos de la ribera llevados de emergencia a un predio de la estación del ferrocarril en el centro de la ciudad, devienen también en potenciales clientes de los partidos en pugna. La primera parte de la obra discurre entre la evacuación, el asentamiento precario junto a la estación y a la espera de esa “solución definitiva” que les prometen los candidatos, que los visitan con bolsas de alimentos, frazadas y toda clase de promesas de ocasión. Ni el film ni la gente se toman nada muy en serio en ese primer segmento en el que se exponen los rituales de una campaña más, con nombres genéricos de partidos y consignas vacías, mientras los medios de comunicación cosechan la indignante noticia de la hora y los vecinos pudientes reclaman que saquen a “esa pobre gente” de la estación, no tanto para resolver sus problemas de vivienda sino, sobre todo, para terminar con la lamentable imagen que le imprimen al centro de la ciudad.

Entre tanta repetición costumbrista, la única nota distintiva que se presenta en relación con la política de la hora es una modesta multitud que marcha al canto de “Colón, Colón, ¡qué grande sos!”, sobre la música de la marcha peronista, en alusión al club de fútbol Colón de Santa Fe -cuyo estadio se muestra a la par de la marcha popular- y en irónica referencia a la prohibición de la participación electoral del peronismo en el contexto de su proscripción política y censura pública que se extendió desde el golpe de estado de 1955. Luego, el candidato prometedor gana las elecciones y, como es de esperar, se olvida inmediatamente de sus promesas, de modo que los inundados son desalojados del predio ferroviario para ser conducidos, con muebles y todo, a una comisaría local; salvo los Gaitán, claro, que resisten estoicamente en un vagón, a la espera de que les cumplan las promesas. Hasta aquí el film desgrana, en gracioso tono menor, no exento de picaresca local, una crónica de la vida de esos vecinos que, como aquellos otros de *Tire dié*, no habitan la ciudad oficial y, si llegan a habitarla, es solo por accidente y como intrusos, nunca como ciudadanos. El paso hacia la ruptura, que interroga a su vez el conjunto de la obra, se da de manera imprevista y repentina cuando, en plena madrugada, el vagón en el que duermen los Gaitán se pone en marcha enganchado en un tren de carga con destino incierto hacia el interior de la provincia. La circularidad se rompe y los Gaitán, a upa de un efecto poético de la burocracia ferroviaria, salen a conocer un mundo ancho y ajeno que el cine les obsequia como un momento extraordinario de sus existencias.

Si bien *Los inundados* ha sido leída como una “sátira política arañada por la violencia” (España, 2004, p. 127), nos interesa aquí adentrarnos en una lectura más amplia de la película en relación con las innovaciones narrativas y formales que introducía en su contexto de realización, algunas de ellas visibles ya en *Tire dié*. Por otra parte, la mirada que el film despliega sobre la política se puede pensar también desde ángulos diversos, desde una crítica coyuntural que alude discreta y lateralmente a la proscripción del peronismo en su presente, hasta otra mirada más estructural que, valiéndose del folklore electoral y del costumbrismo de campaña,

apunta a una cierta circularidad que contribuye a la de la obra en su conjunto. “A través de la película late una constante tensión irónica que se ríe de la propia situación trágica que denuncia” (Aimaretti, Bordigoni y Campo, (2009). Suscribimos esta impresión de los autores, sin embargo, desde nuestro punto de vista, lo que *Los inundados* traía como novedad y porta aún de disrupción sensible sobre su mundo y sus sujetos radica más en su forma que en su tono y adviene, sobre todo, de la ruptura con toda linealidad narrativa en el momento en el que, como ese vagón mal enganchado, la ficción realista se suelta de su territorio y se lanza hacia un mundo desconocido y extraño a las desgracias comunes de sus protagonistas: cuando la denuncia pintoresca parece devenir en circular comprobación de lo largamente sabido, *Los inundados* se desengancha de la narrativa clásica y se proyecta provincia adentro a una aventura tan insólita como lúcida.

En ese pasaje entre un primer segmento que recoge las experiencias cotidianas de sus sujetos para exponer a través de ellas la veterana sabiduría popular de quienes comprenden, a uno y otro lado de las promesas y los discursos, que todo seguirá siendo una y otra vez igual que ayer y que mañana, y una escapada de la realidad que lleva a la familia a una impensada vacación en distintas localidades de la línea del ferrocarril Mitre, *Los inundados* despliega el filo más cortante de su mirada sobre su presente: su crítica a la realidad del mundo deviene en cuestionamiento y revisión de su propio realismo, la circularidad del film se tensa y se quiebra finalmente en ese viaje en que los protagonistas salen, aunque más no sea circunstancialmente, del circuito de sus penurias y se vuelven viajeros celebrados en los diversos parajes y famosa curiosidad del momento, al punto de que, por un rato, Óptima se puede olvidar de su alienación de ama de casa: “¡Parece mentira! A estas horas, y yo con las manos cruzadas” (*Los inundados*, 67’20”), mientras se mece al sol del mediodía en uno de los tantos pueblos en los que se detiene el tren de sus andanzas.

El pasaje final del film vuelve a trazar aquella circularidad quebrada, pero toma nota de que algo se ha roto en la conciencia de sus protagonistas; a la luz de la extraña huida de su mundo, los Gaitán vuelven a la orilla, a armar el rancho, a esperar la próxima crecida, pero el cine les ha dedicado, además de una crónica amable de sus tristezas cotidianas, una lúdica fantasía transformadora que insinúa que las invariantes sociales y políticas reclaman nuevas miradas, otros acercamientos, otras narrativas, incluso para hacer sobre ellas una crítica que no se limite a la denuncia reiterada y que permita imaginar, es decir, producir otras imágenes de mundos posibles u otras imágenes posibles del mundo.

Como en *Tire dié*, no solo la realidad sino el propio realismo deviene límite y problema. ¿No radica aquí la verdadera modernidad de los filmes en su contexto? No solo suponían la necesidad de otras formas de representar la realidad social de su tiempo, sino que también se interrogaban en su curso sobre los propios límites de sus procedimientos pretendidamente realistas. Una reflexión de Jacques Rancière nos permite reelaborar esta cuestión: “La imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (Rancière, 2011, p. 27). Tal vez podamos rastrear aquí no solo las continuidades más eviden-

tes de nuestros filmes y autores con la tradición del neorrealismo, sino también ciertas distancias con sus rasgos ya relativamente estandarizados.

Tomemos como ejemplo dos momentos claves de las obras: los planos con los que concluyen *Río, 40 grados* y *Tire dié*; en ambos casos, planos largos no interrumpidos por cortes de montaje; es decir, una aparente herencia directa del neorrealismo tal cual como lo ha concebido su principal teorizador, André Bazin, en los años cincuenta (Ripalda, 2005). El extenso plano sobre la mirada intraducible de un niño en un caso, aparentemente lineal, relativamente quieto y a la altura de sus ojos, se construye sin embargo de manera compleja montado sobre otros elementos que no implican corte pero sí composición sobre el plano: la voz de su madre, la cámara que se mueve de forma casi imperceptible, no aferrada al piso, y un tango cantado por Gardel que monta secuencia sonora con las imágenes precedentes. Tenemos, entonces, una imagen sumamente compleja de lo real, que no opera sus medios de revelación buscando comprobar una supuesta unidad natural sino por medio de la mixtura de elementos heterogéneos que se montan en el plano, no en procura de reproducir la realidad sino más bien de componerla. En este mismo sentido, el sofisticado plano secuencia final de *Río, 40 grados*, que describimos y analizamos más arriba, integra una variedad de situaciones, circunstancias y sentidos cuya unidad solo puede expresarse poéticamente, como lo hace el film apelando a una serie de montajes en el plano que interrogan a fondo las categorías bazinianas del realismo. Parece más apropiado considerar, de este modo, que para nuestros autores la herencia neorrealista era más un punto de partida que un modelo.

Por último, no es un dato menor que tres de las cuatro películas que aquí analizamos hayan tenido diferentes problemas con la censura oficial y limitaciones importantes para su exhibición y circulación en sus contextos. Pereira dos Santos vio bloqueado por el jefe de la policía carioca el estreno de *Río, 40 grados* con una serie de argumentos inconsistentes que eludían su motivo real: la mirada sobre el hacendado / diputado mineiro y la crítica mordaz –ciertamente menor en el conjunto de la obra- de la política brasileña contemporánea que de ella se desprendía (Mahieu-Pereira dos Santos, 1997). Para Birri y equipo fue prácticamente imposible difundir sus obras en el circuito habitual de la cartelera argentina, esto se derivaba de la perspectiva crítica que en ellas se exponía sobre la política contemporánea, pero también del desprecio de ciertos cineastas y funcionarios del instituto de cine nacional que se negaron a autorizar a *Los inundados* para que representara oficialmente al cine argentino en determinados festivales europeos (Birri, 2007). Esta doble censura de los poderes expresaba claramente el alcance de las rupturas que las películas portaban no solo en relación con las imágenes de lo social en el cine en un sentido general, y las incomodidades que provocaban, no solo a los gobiernos de turno.

Sin embargo, en las obras que nos ocupan había otro elemento fuertemente contrastante con los sentidos comunes de la hora que no resultaba, tal vez, tan evidente en su momento pero que gana hoy un espesor histórico renovado, atendiendo a los presentes de cada nación y del continente en general: en tiempos en los que la región se integraba a las políticas que proponía e imponía el desarrollismo de inspiración norteamericana como bandera y horizonte de

las políticas liberales de todos los gobiernos, civiles o militares, en ambos países, estas películas se apartaban del consenso sobre el presunto desarrollo / desarrollismo, exponían y analizaban la desigualdad que era en parte su producto y desmentían las evidencias estadísticas generalizadoras, oponiéndoles las imágenes de unas realidades extendidas que no formaban parte del cuadro de la supuesta prosperidad actual ni de la hipotética por venir.

Los problemas de legibilidad y de circulación que debieron enfrentar daban cuenta de la inconveniencia múltiple de los filmes en relación con sus contextos cinematográficos, culturales y políticos, y reafirman, en la distancia de las décadas, su condición de obras de ruptura y a la vez de apertura, que debieron pagar en parte su condición de pioneras de un campo aún por construir.

Esbozo de una conclusión: sobre la modernidad de los filmes

En *La fábula cinematográfica*, Jacques Rancière se acerca a la obra de Roberto Rossellini, fundante del neorrealismo italiano, a partir del sugestivo título “Si hay una modernidad cinematográfica”. El condicional nos resulta procedente de formas múltiples, dada la modernidad que se le ha reconocido al cine desde sus orígenes y a las múltiples modernidades que se le han atribuido a lo largo de sucesivas etapas de su historia. Si bien hay un consenso amplio con relación a señalar en las varias rupturas de la post segunda guerra mundial el paso hacia la modernidad en la historia del cine, en relación con un período anterior considerado universalmente como “clásico”, resulta más difícil afirmar en el tiempo sucesivo un territorio claro o preciso en el que considerar la existencia de un cine moderno con rasgos suficientemente definidos o constantes. Si entre el neorrealismo surgido en Italia y la emergencia de la *nouvelle vague* francesa se puede apreciar una cisura clara con el pasado, provocada por las heridas históricas de la guerra y por la mirada de las nuevas generaciones respectivamente, con visibles influencias en los cines de Europa y en las cinematografías entonces consideradas periféricas, la modernidad resultante de esta cisura es, sin embargo, múltiple, se despliega a ritmos muy diferentes, se relaciona muy estrechamente con las respectivas tradiciones nacionales y, en los casos de Argentina y de Brasil que nos ocupan, toman caminos comparables pero no similares, divergentes en ciertos sentidos e incluso diversos al interior de cada cinematografía. En todo caso, los rastros de esta(s) modernidad(es) hay que buscarlos en una doble interpelación: una, de carácter más general, que acusaba el agotamiento gradual de los géneros clásicos consolidados por la hegemonía del cine de Hollywood, y otra, muy conectada con la contracultura en gestación, dirigida por las nuevas generaciones contra el “cine de los padres” (Frías, 2016), que era, en cada escenario nacional, algo diferente.

En relación con nuestros autores y las obras que nos ocuparon, ambos sentidos son localizables en sus intenciones y en ciertas opciones estéticas que hemos procurado indagar; sin embargo, las rupturas formales no son aún tan visibles o radicales como lo serían

unos pocos años más tarde. Así lo expresa Ismail Xavier (2013) al considerar a las primeras películas de Pereira dos Santos como parte del “proto-Cinema Novo”; del mismo modo, para el caso argentino, tanto Bernini (2000) como Oubiña (2016) no terminan de situar a las obras de Birri que aquí consideramos como parte del “nuevo cine” de los años sesenta, más allá de reconocer su importancia precursora e incluso su condición de antecedente de una tendencia posterior, por otra parte, no uniforme. Podemos considerar, entonces, que estamos ante películas que se sitúan en una cierta transición entre un cine clásico codificado de ciertas maneras y realizado bajo los parámetros y condiciones de los estudios y otro “moderno”, pero de una modernidad inestable que será aún materia de definición y de discusión para los realizadores de los años sesenta, entre quienes se trazarán las líneas características de los nuevos cines de cada país y luego, hacia finales de la década, se saludará la emergencia de un “nuevo cine latinoamericano”.

Nos hemos ocupado de cuatro filmes que tomaban distancias de sus tradiciones representativas y de ciertos consensos estéticos y políticos de la hora, y que proponían a sus espectadores acercamientos novedosos y sensibles a los universos urbanos y sus diferentes sujetos en tiempos en que ambas sociedades se conducían hacia una pretendida nueva modernidad detrás de los predicamentos del “desarrollismo”.

En las imágenes de sus mundos y de sus seres viven aún las inquietudes de los realizadores sobre aquellas zonas de lo social que, desde sus perspectivas, reclamaban nuevos modos de visibilidad y de narración; si estos cineastas y estas obras son aún, a través de las décadas que de ellos nos separan, agentes de una cierta provocación hacia nuestros saberes, creemos que esto sucede, sobre todo, porque siguen expresando los problemas de realidades sociales aún vigentes y de estéticas reflexivas que se interrogaban por su capacidad para representarlas.

Referencias

- Aimaretti, M., Bordigoni, L. y Campo J. (2009). La escuela documental de Santa Fe, un ciempiés que camina. En Lusnich A.L. y Piedras P. (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 359-394). Buenos Aires: Nueva librería.
- Bernini, E. (2000). Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el nuevo cine argentino (1956-1966). *Kilómetro*, 111(1), 71-88.
- Birri, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos, las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.
- España, C. (2005). Transformaciones. En España C. (Dir.) *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)* (pp. 20-207). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Frías, I.L. (2016) *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima Fondo editorial.

- Mahieu, José Agustín (1997), Un cine latinoamericano que tenga verdad y sea amado por el público. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos. Recuperado de programaibermedia.com: <https://www.programaibermedia.com/un-cine-latinoamericano-que-tenga-verdad-y-sea-amado-por-el-publico-nelson-pereira-dos-santos/>
- Oubiña, D. (2016) El profano llamado del mundo. En Mestman, M. (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp.65-123). Buenos Aires: Akal.
- Rancière, J. (2005) *La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ripalda Ruiz, M. (2005) El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini. Madrid: Ediciones internacionales universitarias.
- Sorlin, P. (1996) *Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)*. Barcelona: Paidós.
- Xavier, I. (2013) *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Filmografía

Filmes analizados en el artículo

- Río, 40 grados (*Río, 40 graus*), Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.
- Río, zona norte*, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957.
- Tire dié* (Fernando Birri y otros), Argentina, 1959.
- Los inundados* (Fernando Birri y otros) Argentina, 1961.

Otros filmes mencionados

- Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*), Roberto Rossellini, Italia, 1945.
- Ladrones de bicicletas (*Ladri di biciclette*), Vittorio De Sica, Italia, 1948.
- Suburbio*, León Klimovsky, Argentina, 1951.
- Buenos Aires*, David José Kohon, Argentina, 1958.
- Detrás de un largo muro*, Lucas Demare, Argentina, 1958.
- El justiciero (*El justicero*), Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1967.
- Mi compadre Zé Ketti (*Meu compadre Zé Ketti*), Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 2003.