

EPISTEMOLOGÍAS DESDE EL SUR

APORTES DEL CINE LATINOAMERICANO

EPISTEMOLOGIES FROM THE SOUTH
CONTRIBUTIONS OF LATIN AMERICAN CINEMA

LETICIA MUÑOZ COBEÑAS

leticia4722611@yahoo.com.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Abstract

In this work, we will focus on the innovative contributions of Latin American cinema. We believe that they are –and have been– theoretical and ideological revisions to be reconsidered by the study perspectives in relation to knowledge, arts and social sciences. The filmmakers who took part in the *Festival Internacional de Cine de Viña del Mar* and *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* held in 1967 began to create new paradigms related to cinema, aesthetics and sociological and anthropological aspects that later set up in contributions made to transgress and propose changes regarding visualization and knowledge of the social reality.

Keywords

Cinema; epistemology; politics; rhetoric

Resumen

El trabajo se centra en los aportes innovadores que produjo el cine latinoamericano, considerados revisiones teóricas e ideológicas para ser retomadas por las perspectivas de estudio en relación con el conocimiento, con las artes y con las ciencias sociales. En este marco, los cineastas que formaron parte del *Festival Internacional de Cine de Viña del Mar* y del *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* celebrados en 1967 comienzan a crear nuevos paradigmas vinculados con el cine, con la estética y con aspectos sociológicos y antropológicos que se constituyeron, luego, en aportes para transgredir y para proponer cambios en torno a la visualización y al conocimiento de la realidad social.

Palabras clave

Cine; epistemología; política; retórica

Recibido: 20/01/2016 | Aceptado: 05/04/2016



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

En estas apretadas líneas acercamos algunos diálogos y reflexiones que se produjeron en el equipo de investigación «De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine latinoamericano».¹ En este grupo, focalizamos en los aportes transgresores que produjo el cine latinoamericano porque consideramos que han sido (y que son) revisiones teóricas e ideológicas para ser retomadas por el conjunto de las perspectivas de estudio con relación al conocimiento, a las artes y a las ciencias en Latinoamérica.

En los primeros sondeos hemos observado que algunos cineastas, como Glauber Rocha, de Brasil; Fernando Birri, de Argentina; y Aldo Francia, de Chile, entre otros, revisaron los supuestos básicos que fundó el cine hegemónico de Hollywood atendiendo al clima social de la época desde distintos espacios geográficos y en diferentes naciones latinoamericanas. De esta manera, comenzaron a crear nuevos paradigmas vinculados con el cine, con la estética y con aspectos sociológicos y antropológicos que se constituyeron, luego, en aportes para transgredir y para proponer cambios en torno al estudio de la realidad. Estos ideales toman forma en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos celebrado en 1967. Aquí particularizamos la mirada en lo que llamamos «epistemologías desde el sur», como aquellas revisiones sobre la construcción del lenguaje cinematográfico y sobre el conocimiento de la realidad social. Cuando hablamos de situar estas producciones aludimos a los condicionamientos políticos, sociales y económicos que dan lugar a que se desarrollen las teorías y las perspectivas, en este caso, cinematográficas. Coincidimos con las afirmaciones de Eduardo Menéndez cuando dice:

Dicho conocimiento debe ser analizado no solo a nivel de expresión objetiva, las teorías y/u opiniones construidas y vertidas, sino a nivel de la cotidianeidad grupal y sectorial de los portantes de la misma. No es solo el objeto, sino las condiciones mismas en que el sujeto mismo está produciendo conocimiento. Y no solamente en cuanto a búsqueda referencial de los intereses que las relaciones de producción representan, sino también para establecer el grado en que lo ideológico actúa como inconsciente cultural, como concepción del mundo (Menéndez, 1970: 109).

Una de las primeras preguntas que surgieron fue por qué fue Chile el país que dio la posibilidad a este encuentro de cineastas dispersos por América Latina. Si bien Chile no presentaba una particularidad a nivel de las políticas de Estado desarrolladas en el Cono Sur desde los años sesenta, sí tenía un interesante recorrido al haber podido sostener un club de cine. Este club de aficionados, que desde sus orígenes, en 1964,

proyectaba películas y convocaba a encuentros, logró abrir un intersticio, una *zona liminar*, que dio lugar al Primer Festival de Cine Latinoamericano y al Quinto Festival del Cine Club de Viña del Mar. Con relación a esto, José Román explica:

El Cine Club de Viña del Mar se inicia en torno a proyecciones abiertas de filmes seguidas de debate, incorpora a docentes que imparten cursos sistemáticos, funda una revista especializada *-Cine-Foro-*, llega a construir (probablemente uno de los pocos casos en el mundo) una nueva sala de cine de 35 y 16 mm con proyecciones públicas y organiza los primeros festivales de cine del país, centrándose en una primera etapa en el cine realizado en Chile (Román, 2010: 17).

Otro rasgo interesante de la particularidad que se dio en Chile es que este club, en tanto institución creativa e independiente, reemplazaba a las entidades estatales como universidades e institutos de cine. Fue el propio club el que, en 1966, incorporó el cine experimental de la Universidad de Chile y el que habilitó con ello no solo la organización de los festivales, sino, también, los debates y, luego, los documentos que sistematizaban las diversas problemáticas de la producción, de la distribución y de la exhibición de los filmes. Por su relevancia, obtuvieron una franquicia especial para que las exhibiciones estuvieran exentas de la supervisión y de la censura del Consejo de Censura Cinematográfica.

Esta organización y esta sistematización que promovió el Cine Club de Viña del Mar contrastaba con las esporádicas y las disociadas experiencias que el cine latinoamericano comenzaba a revisar y a implementar en Bolivia, en Paraguay, en Brasil, en Argentina y en Perú. En la Argentina, Juan Carlos Onganía, desde el Golpe de Estado de 1966, paralizó la producción cinematográfica crítica e independiente que se vio forzada a buscar estrategias clandestinas para su producción, su distribución y su exhibición; el cineasta Jorge Sanjinés, uno de los principales cineastas de Bolivia, tuvo que exiliarse durante el gobierno de Barrientos; y Brasil entraba en la larga dictadura de Arturo da Costa e Silva.

Las interrupciones de facto en las democracias latinoamericanas de los años sesenta fueron el antecedente de lo que en la década siguiente se constituiría como el Plan Cóndor para el Cono Sur. Tiempos que hoy se vislumbran como breves, pero de una gran intensidad productiva en cuanto a las búsquedas y a las respuestas que se intentaban dar en cada Estado Nación respecto a la pobreza y a la desigualdad latinoamericana.

Esta coyuntura represiva llevó a los cineastas a revisar y a producir, de manera alternativa, un cine que si bien cuenta con antecedentes en el cine italiano y francés, comenzó a definir problemáticas y estrategias fílmicas particulares. Algunos de los

que formaron parte de este encuentro de 1967 fueron: Aldo Francia, uno de los principales organizadores del Cine Club chileno; el cineasta Alfredo Guevara, de Cuba; y Edgardo Pallero, de Argentina. Participó el Cinema Novo, un nuevo cine brasileño; La Escuela Documental de Santa Fe, con el argentino Fernando Birri a la cabeza; y el Nuevo Cine Cubano, surgido después de la revolución.

En 1969 se realizó el segundo festival que incorporó el largometraje y, en tan dos años, pudieron notarse significativos cambios en el cine de la región. Se daban a conocer autores latinoamericanos con cierto recorrido internacional: los brasileños Glauber Rocha y Nelson Pereira Dos Santos; los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino; los cubanos Tomás Gutiérrez-Alea y Santiago Álvarez; y los chilenos Raúl Ruiz y Miguel Littin. A partir de entonces, se habla del Nuevo Cine Latinoamericano.

Relación entre realidad social, política y cine

Al establecer una conexión entre la situación social y política y el cine recurrimos a Ticio Escobar, quien afirma:

Pensar el conflicto entre centro y periferia no como una disyunción lógica, sino como una tensión histórica contingente permite reivindicar la diferencia de lo latinoamericano no a partir de su oposición abstracta a los modelos del centro, sino desde sus posiciones propias, cambiantes, asumidas pragmáticamente (Escobar, 2012: 48).

Coincidimos con Escobar y entendemos, en relación con la particularidad de este trabajo, que son las trayectorias y los climas sociales los que permiten que los sujetos, en este caso cineastas, se apropien de la historia y que generen producciones novedosas y únicas en su *situacionalidad*. Un antecedente del neorealismo italiano es *Ladrón de bicicleta*, dirigida por Vittorio de Sica, en 1948, o *Los niños nos miran* (1944), del mismo director. Estos filmes son de la industria oficial, pero dan cuenta de la desigualdad, de la angustia y del dolor en la posguerra europea. Aquí, en América Latina, Aldo Francia ha visto y sabe de las producciones de Vittorio de Sica. Francia, un médico chileno que hace sus primeros registros filmando fiestas religiosas, descubre un relato por narrar sensible a las dificultades que observa como profesional de la salud pública. Parece que es Bruno, el niño protagonista de *Ladrón de bicicleta*, quien motiva su necesidad de filmar. Francia percibe que el cine logra hacer visibles aspectos esenciales de su actividad como médico pediatra y le permite contar la realidad chilena con sus desigualdades profundas. Entiende que el cine y la práctica médica no son incompatibles, sino que, de modo ejemplar,

funcionan complementariamente. En palabras de teóricos contemporáneos, como Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière y Giorgio Agamben, Francia comprende, desde su práctica cinematográfica, que «la imagen se afirma justamente cuando el lenguaje no encuentra palabras para decir lo que le excede» (Escobar, 2012: 45). En *Valparaíso mi amor* (1969), de producción artesanal [Figura 1], Francia narra como médico y como cineasta y los niños son sus protagonistas: aquellas infancias pobres y excluidas de América morena.

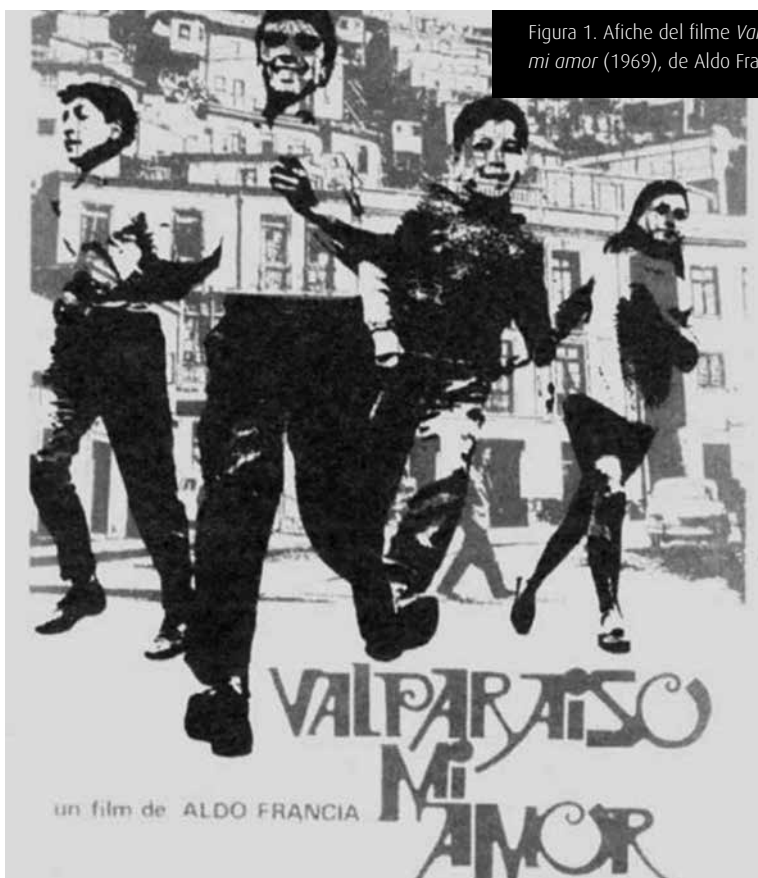


Figura 1. Afiche del filme *Valparaíso mi amor* (1969), de Aldo Francia

Quizás este sea el mayor aporte del cine latinoamericano a las ciencias sociales, a la producción de conocimiento y a la propia producción cinematográfica: el plantearse mostrar porciones de realidades utilizando las herramientas del lenguaje audiovisual que, de manera totalizadora, permitan abordar un recorte de lo que se quiere proyectar y analizar. Patricio Guzmán describe los primeros festivales: «Aldo nos recibió y nos llevaba a unos paseos a Quillota y nos hablaba; aquello era diferente, nos sentíamos cineastas por primera vez, con respecto a la sociedad» (Guzmán en Orell García, 2006: 24).

Nuevos actores y una nueva realidad

El conjunto de cineastas que formaron parte de estos festivales han dado cuenta de la existencia de un cine, por fuera del cine industrial, con producciones diferenciadas, pero cuyo principal objetivo era el de no disociar la realidad empobrecida de las naciones latinoamericanas y sus emergencias. En búsqueda de este nuevo cine, el acercamiento a estas realidades se hace con la identificación y con la inclusión de nuevos actores como sujetos de la representación y, al mismo tiempo, como destinatarios de los filmes.

El rigor con el que hacen un diario de campo o diario de filmación, el debate sobre la experiencia realizada, la reelaboración posterior, el diseño de entrevistas que incluyen los puntos de vista del equipo y de los entrevistados; es el mejor modo de acercamiento a la realidad, al que Birri y su escuela llamaron «documental». Nuestro equipo ha preferido evitar la denominación *documental* partiendo del supuesto de que las subjetividades de los realizadores están siempre presentes y que no actúan como la construcción *objetiva* de un documento.

Las búsquedas estéticas, antropológicas e históricas de estos cineastas estuvieron dirigidas a focalizar en una realidad social que, además, debía ser filmada sin los parámetros que el cine hegemónico, el norteamericano y el europeo, había fundado. Entre otras búsquedas, encontraron en Jean Rouch y en su cine verdad, un antecedente en poner la palabra y en ubicar la mirada del *otro cultural*; cámara en mano interviene la realidad de ese *otro*. Sin embargo, el cine latinoamericano dobló la apuesta; fue pionero en focalizar la realidad aquí-ahora y otorgó la herramienta para registro y narración con una metodología que, también, constituyó un legado para el cruce entre el cine y las ciencias sociales.

Veo en las encuestas documentales un formidable mural adonde puede escribir diariamente su biografía para conocimiento del hombre argentino a través de sus afanes, de sus dolores y de sus esperanzas [...]. Es que cuando se toma estimación verdadera por las personas reales, cuando uno se sumerge en la

peripiecia de sus vidas, surge siempre una historia caliente llena de candor que termina por rebasarnos, por conquistarnos definitivamente para su causa personal, que es la causa de la humanidad (Birri, 1964: 28).

El caso de Birri es el mejor antecedente para relacionar cine y trabajo etnográfico. *Tire Die* (1960) fue la primera experiencia de cine documental/encuesta, en ella los protagonistas son niños que corren junto al tren que une Rosario y Buenos Aires para que los pasajeros les tiren monedas [Figura 2]. En la obra, Birri no busca dar cuenta de *la verdad*, sino darle la palabra y la imagen a ese otro invisibilizado por el cine hegemónico, «mediante este trabajo que podríamos llamar de rastreo del potencial humano, será el pueblo mismo quien tome participación en el hecho cinematográfico» (Birri, 1964: 28); y pone la responsabilidad en el espectador, lo que lo incita a una práctica emotiva y racional.



Figura 2. Imagen de *Tire dié* (1960), de Fernando Birri

Al puntualizar en la cuestión de la estética cinematográfica de estos filmes, entendemos y coincidimos en que «la cuestión sigue siendo problemática porque la belleza no es solo una cuestión estética, sino que su historial arrastra, desde siempre, dimensiones ontológicas (remite al problema del ser) y repercusiones axiológicas (actúa como un valor)» (Escobar, 2012: 52). Así lo han entendido estos cineastas con sus diferentes y sus propias formas de interpretar el espacio fílmico, el montaje y la narración. Nos referimos a las distintas propuestas construidas en las obras cinematográficas mismas, por ejemplo, a las del Grupo Cine Liberación de Argentina, dirigido por Pino Solanas y por Octavio Getino, que exhibieron, en 1968, *La hora de los Hornos* [Figura 3]; o a los diferenciales resultados que encontramos en las propuestas narrativas y estéticas de Glauber Rocha desde Brasil.



Figura 3. Panfleto publicitario de *La hora de los Hornos* (1968), del Grupo Cine Liberación de Argentina

No podemos obviar que los modos sociales de producción de este cine requirieron esfuerzos artesanales, el despliegue de una gran inventiva y un inmenso esfuerzo físico y creativo para su realización, su distribución y su exhibición. Con relación a esto, Birri recuerda:

Las imperfecciones de fotografía y de sonido de *Tire Die* se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzados por las circunstancias,

las cuales al obligar una acción y una opción han hecho que se prefiriera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido (Birri, 1964: 51).

Conclusión

Hemos entendido que este Nuevo Cine Latinoamericano ofreció una metodología de trabajo y varias propuestas epistemológicas novedosas en cuanto al acercamiento y al conocimiento de la realidad social. Contribuyeron a profundizar sobre el valor de la encuesta, el valor del debate interdisciplinario, la necesidad de contrastar distintos puntos de vista para la formación de conocimiento, las nociones de reflexibilidad y de extrañamiento, que hoy son centrales para la conformación de una ciencia y para una producción artística comprometida y crítica.

Sus referentes entendieron el cine como producto «moral y técnico», como afirma Birri (1964), caracterizado por un profundo humanismo. Sus filmaciones nos sensibilizan por las fuertes denuncias de una lamentable actualidad: los niños que piden monedas de Birri, los mendigos y las desigualdades del Brasil de Glauber, la América morena invisibilizada de Sanjinés, la mirada socializadora y de denuncia de Aldo Francia. Su mejor tradición no fue haber negado las trayectorias cinematográficas, sino haberlas asumido y transgredido para la realización de un cine latinoamericano que dio cuenta de las necesidades, de las memorias y de los deseos de nuestra América. Fue un cine que debió hacerse en la clandestinidad buscando recursos artesanales y alternativos a la hegemonía del cine industria, el *cine digestivo* del que nos habla Glauber. Una propuesta artística que desafió a la complaciente mirada de las realidades estatales nacionales que se dirigían a profundizar las dictaduras y los terrorismos de Estado como mecanismo de negación de la diversidad y de la desigualdad latinoamericana.

Referencias bibliográficas

- Birri, Fernando (1964). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Santa Fe: Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.
- Escobar, Ticio (2012). *Palabras y poros en la piel*. Cantabria: Pisuëña Press.
- Menéndez, Eduardo (1970). «Ideología, ciencia y realidad nacional». En Verón, E. (comp.). *Ciencias Sociales y realidad nacional* (pp. 143-165). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Orell García, Marcia (2006). «Aldo Francia: impulsor del Nuevo Cine Chileno y Latinoamericano». En *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano* (pp. 17-63). Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Román, José (2010). «Dos tiempos para la Utopía: Festivales de Cine Latinoamericano». Revista *Aisthesis* (N.º 13), pp. 13-48. Santiago: Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Nota

1 Colaboraron en la escritura de este texto los integrantes del equipo de investigación «De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine latinoamericano»: Santiago Álvarez, Leonardo Benaglia, Mariano Fernández, Adan Reynaldo Huck, Rocío Huck, Luis Najmias Little, Alejandro Nigri y Ana Clara Tosi.