

ENTRE LA TIERRA Y EL MAR: LA BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES EN EL CINE LATINOAMERICANO

Between earth and sea: the search of origins in Latin American cinema

Silvana Flores¹

RESUMEN

A través del presente artículo proponemos establecer un análisis de las representaciones audiovisuales sobre el mar y su comunicación con el espacio continental existentes en algunos films prototípicos del Nuevo Cine Latinoamericano (en especial de Brasil y Cuba). Buscaremos indagar acerca de la tendencia renacida en los años sesenta en América Latina por restaurar la conciencia de una identidad nacional que de cuenta de la conformación de simbolizaciones sobre los espacios geográficos, forjadas en los mitos y leyendas, o en la exaltación de las etnias originarias y sus sistemas de valores. El fin de esta clase de producciones audiovisuales consistió en instalar una perspectiva anticolonialista propia de los parámetros sociopolíticos emergentes en este período, en el contexto del movimiento tercermundista, y que resultó en la confección de nuevas propuestas ideológicas acerca del concepto de Nación, y los modos de representar esa imagen instaurada tradicionalmente por los discursos oficiales.

Palabras-clave: Mar. Tierra. Étnico. Cine. Mito.

ABSTRACT

Through this article we propose to establish an analysis of audiovisual representations about the sea and its communication with continental space in some prototypical films of New Latin American Cinema (especially from Brazil and Cuba). We will research the tendency renewed in Latin America in the sixties to restore the conscience of a national identity that speaks about the conformation of symbolizations over geographical spaces, forged in myths and legends, or in the exaltation of original ethnic groups and their values. The objective of this kind of audiovisual productions consisted on the installation of a anticolonialist perspective, that was very usual in the sociopolitical parameters of this period, in the context of Third World movement, that lead to the elaboration of new ideological proposals about Nation and the ways to represent that image, traditionally established by official discourses.

Keywords: Sea. Earth. Ethnic. Cinema. Myth.

¹ Investigadora do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Universidad de Buenos Aires. silvana_1977@yahoo.com.ar.
✉ Charlone 2022 6B (1427), Buenos Aires, Argentina.

Entre la tierra y el mar: la búsqueda de los orígenes en el cine latinoamericano

Silvana Flores

En el vasto territorio que conforma América Latina, atravesado por caudalosos ríos, frondosas selvas e inmensas montañas, además de extensos kilómetros de asfalto adornando las grandes metrópolis, convergen un sin número de simbolizaciones culturales tendientes a esclarecer las raíces identitarias de las naciones que integran el continente. Nos referimos a espacios marcados por relaciones sociales y políticas, las cuales confluyen en el desencuentro entre los orígenes étnicos y míticos de los países que conforman la región, y la implantación de nuevas configuraciones simbólicas introducidas por culturas foráneas.

Entre todos los emplazamientos territoriales que fueron representados audiovisualmente a lo largo del desarrollo de la cinematografía latinoamericana, el espacio continental en su confrontación con el mar ha sido objeto de innumerables composiciones estéticas que permitieron vincular el espacio geográfico con determinados sistemas de valores asociados a las identidades originarias de la región, y que al mismo tiempo cumplieron un rol funcional a específicas políticas instructivas destinadas a orientar un proyecto particular de nación, de acuerdo a las disposiciones de los gobiernos de turno.

A través del presente trabajo, proponemos establecer un análisis de las representaciones audiovisuales acerca del mar y su comunicación con el territorio continental existentes en algunos films prototípicos del Nuevo Cine Latinoamericano², que nos facultan para indagar acerca

de una tendencia observable en la cinematografía del continente que emergió en los años sesenta, y se continuó en la década subsiguiente. La misma consistió en promover la restauración de la conciencia de una identidad nacional en la mentalidad del espectador cinematográfico, forjada en el interés por exaltar el sistema de valores promulgado por los mitos y leyendas originarios, e instalando así en las películas una postura anticolonialista y antiimperialista, propia de los parámetros sociopolíticos difundidos en este período histórico en América Latina, en el contexto del movimiento tercermundista.

Nos encontramos ante un panorama social que promulgaba la diferenciación con un otro, potencial enemigo para la unificación nacional. En este período, el concepto de Nación se fue consolidando más que nunca como una categoría demarcadora de fronteras (Oliven, 1999), encargada de establecer diferencias entre territorios e individuos, en pos de la preservación de sus propios rasgos distintivos.

Teniendo en cuenta esto, consideramos que la representación audiovisual de la tierra y el mar en el cine latinoamericano del período aquí abordado instala en el campo cultural ciertas simbolizaciones formadoras de ideología. La evidencia de un enfoque fuertemente nacionalista en la confección de los films, y en segunda instancia, de una perspectiva regionalista basada en los ideales de solidaridad continental, constituyen factores inherentes a la existencia de una evidente intencionalidad de reconstruir, y contradecir por medio de films de raigambre social, el proyecto de nación promulgado por los discursos oficiales. Consideramos que la representación audiovisual de ambas extensiones geográficas en la cinematografía latinoamericana instaló en el campo cultural del continente ciertas propuestas formadoras de un determinado pensamiento social e histórico que fue inducido por el amplio rango de politización que caracterizó a estas décadas en particular, y que, a pesar de su carácter contrahegemónico, derivaría

² Entendemos al Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento de integración regional de las cinematografías de América Latina que se desplegó de manera especial durante las décadas del sesenta y del setenta, y que obtuvo su nominación en 1967 durante el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile). Este consistió en la producción de films generalmente asociados a temáticas de índole social y/o política desarrolladas por medio de una desestructuración del lenguaje cinematográfico instalado por la tradición del cine clásico-industrial, y propenso a la difusión de un mensaje antiimperialista y prorrevolucionario. Para un estudio más exhaustivo sobre este movimiento remitirse a Francia (1990), Pick (1993) y Flores (2011).

finalmente en la implantación de una funcionalidad pedagógica o instructiva sobre la mentalidad del espectador cinematográfico.

EL CINE COMO UNA ESTRATEGIA DE ANTI-EDUCACIÓN

El Nuevo Cine Latinoamericano ha elaborado estas representaciones audiovisuales inducido por un pensamiento didáctico de características antiimperialistas en casi todas las cinematografías que lo conforman: desde las configuraciones de la ciudad en guerra civil en los documentales del cine militante argentino³ hasta la revelación de los problemas sociales ocultos detrás de los soleados balnearios chilenos⁴, los films que conformaron este movimiento regionalista han asentado panoramas ideológicos críticos acerca de la situación geopolítica de los territorios nacionales valiéndose de recursos retóricos como la confrontación metafórica de imágenes, en ocasiones cargadas de elementos irónicos y sarcásticos sobre situaciones sociopolíticas o personajes significativos de la realidad contemporánea. Estos films también han utilizado con frecuencia intertítulos destinados a establecer normativas de lectura al espectador. A esto debemos sumar el uso intermitente de la voz **over** como complemento a la perspectiva ofrecida por las propias imágenes. Por su parte, el procedimiento de la contrainformación, consistente en emplear imágenes y sonidos producidos por fuentes oficiales a las cuales se desea contradecir, para inmediatamente emplazarlos en un entorno ideológico disímil por medio del montaje y los comentarios en voz **over**, se ha encargado de dar a conocer estadísticas e imágenes llamativas sobre la pujanza de las ciudades latinoamericanas con la finalidad de contrastar esos datos con el registro de otra realidad.

³ Véase, por ejemplo, el film "Ya es tiempo de violencia" (Enrique Juárez, 1969).

⁴ Es el caso específico de una película como "A Valparaíso" (Joris Ivens, 1962).

El pasaje de una idealidad sobre la imagen de la nación hacia la representación de ese otro universo exhibido por el dispositivo cinematográfico ha tenido como objetivo, en el Nuevo Cine Latinoamericano, entablar un efecto persuasivo sobre el receptor de los films, orientándole a una toma de conciencia y de acción determinadas. Por tanto, creemos que

más allá del uso de recursos estéticos que faciliten el pensamiento crítico del espectador y su conclusión y resignificación individual, existió un inevitable direccionamiento ideológico por parte de los responsables de las películas, por el simple hecho de que todo arte audiovisual está encuadrado en una cosmovisión despojada de neutralidad política. (FLORES, 2011, p. 318).

En sus reflexiones acerca del documental, la investigadora española María Luisa Ortega afirmarí que el mismo ha alcanzado, especialmente en los años sesenta, una "voluntad de compromiso cognitivo con el espectador, de generar conocimiento sobre la realidad social" (TORREIRO; CERDÁN, 2005, p. 188). De este modo, por medio de estas películas, ya sean argumentativas o documentales, encontramos siempre la enunciación de una perspectiva personalizada por parte de sus creadores que, de alguna manera, afectaría la percepción de los receptores sobre el mundo representado.

Entre las diferentes funciones o modalidades en las que la obra cinematográfica ha sabido manifestarse encontramos no solamente la puesta en evidencia de una situación sociopolítica en particular como registro, sino también la persuasión. Así esta establecido, de acuerdo a Michael Renov, en el cine promovido por el documentalista John Grierson⁵, para quien "la pantalla era un púlpito, el film su martillo a

⁵ John Grierson (1898-1972) fue un realizador de origen escocés, conocido por ser pionero del documentalismo británico. Su pensamiento acerca del documental como medio de transmisión de un mensaje ha sido un referente teórico para los directores del Nuevo Cine Latinoamericano. Para mayores referencias remitirse a Medrano (1982), Torreiro y Cerdán (2005).

ser usado para dar forma al destino de las naciones" (RENOV, 1993, p. 29)⁶.

Del mismo modo, los realizadores que emergieron en el panorama de América Latina durante los años sesenta se transformaron en una suerte de proclamadores de una "verdad", urgida de ser transmitida a un espectador que continuamente estaría recibiendo una información oficializada acerca de la realidad sociopolítica. Conforme a lo expresado por la investigadora Susana Velleggia, el realizador latinoamericano "sin resignar su papel de artista, deviene en un comunicador social informado sobre su contexto histórico que asume los roles de investigador, pensador, antropólogo y, llegado el caso, de agitador político" (VELLEGGIA, 2009, p. 85). Así, el cine del período aquí abordado abandona su función de entretenimiento masivo para instalarse como una herramienta revolucionaria en manos de artistas comprometidos. Por tanto, a su naturaleza de orden estético, se adiciona a los films un carácter de ensayo audiovisual.

Por este motivo, creemos que en todo lugar en donde una cámara es emplazada siempre existirá una representación premeditada de la realidad por parte del equipo de cineastas, y nunca habrá una descripción meramente objetiva del panorama presentado frente a la misma. En este sentido, consideramos que los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, en su afán por entablar una perspectiva no oficial respecto a la realidad sociohistórica ha chocado en muchas ocasiones con un impulso pedagógico y/o paternalista frente a los destinatarios de los films, manifestado por el direccionamiento ideológico de los productores, ejercido a través de los recursos cinematográficos aquí mencionados.

A continuación, proponemos analizar de manera específica los modos personalizados de escenificación que las cinematografías

6 Texto transcripto de su original en inglés. Traducción libre.

brasileña y cubana durante los años sesenta y setenta delinearon acerca del mar en su interconexión con el territorio continental, como un medio de entablar un nuevo horizonte social y político acerca de sus respectivas naciones, y su inserción en un movimiento continental. En ese sentido, encontramos que ambas extensiones geográficas, ya sea desde la perspectiva épica del brasileño Glauber Rocha y sus configuraciones alegóricas sobre Brasil, o a través de la postura reflexiva de los films del cubano Tomás Gutiérrez Alea sobre los límites geopolíticos simbolizados por la propia constitución de Cuba como una isla, nos aportan elementos para el debate acerca de la elaboración de una concepción de la identidad nacional y regional de ambos países en base a la búsqueda de sus propios orígenes, su diálogo con el modelo de Nación divulgado por sus respectivos gobiernos a lo largo de los años (contradiendo las políticas educativas propagadas por los mismos), y la reformulación del mapa político por medio de las formas particulares de representación audiovisual de la tierra y el mar.

DEL SERTÃO BRASILEÑO AL MAR TRICONTINENTAL

En lo que respecta al cine brasileño, en el contexto del movimiento de renovación cinematográfica conocido como *Cinema Novo*⁷, encontramos en la filmografía del realizador Glauber Rocha un punto de referencia modélico acerca de la reconfiguración de ambas extensiones geográficas como elementos simbólicos que nos permiten reflexionar acerca de los ideales de implantar un nuevo proyecto de

7 Se trató de un movimiento cinematográfico nacional dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, que modificó el panorama estético y temático de las producciones brasileñas. Sus integrantes más destacados fueron los realizadores Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha y Paulo Cesar Saraceni, quienes implantaron en sus películas un contenido de compromiso social sobre la realidad brasileña por medio de una diversidad de estilos. Para mayores referencias acerca del *Cinema Novo*, véase Amar Rodríguez (1994) y Xavier (2001).

Entre la tierra y el mar: la búsqueda de los orígenes en el cine latinoamericano

Silvana Flores

Nación basado en las raíces originarias. Sus películas, abordadas desde perspectivas ampliamente nacionalistas, y alimentadas por la tradición literaria brasileña⁸, instalan a su vez una serie de ingredientes críticos propensos a promover una postura analítica sobre las relaciones culturales contemporáneas, enmarcando el presente histórico con las raíces identitarias de la nación representadas en las leyendas populares (en particular, las provenientes de la zona nordeste de Brasil, pobladas por bandidos, beatos y capangas). Por medio de la exaltación de la heterogénea cultura mítica que daría origen a la nación, y de la inserción del hombre común en ella (ya sea el pescador, el campesino o el poeta), Glauber Rocha propuso, junto a sus pares del movimiento, la conformación de una conciencia histórica, reivindicando la adquisición por medio de los films de aspectos hasta entonces ausentes en la experiencia de la recepción cinematográfica, entre ellos el despertar frente a la alienación sociocultural, la autodeterminación para alcanzar la libertad de la explotación política y económica, y la responsabilidad social.

La carrera cinematográfica de este realizador estuvo signada de continuo por la amalgama entre la exaltación de las raíces míticas de la nación y la funcionalidad revolucionaria de su propuesta ideológica de emancipación social del hombre común. Desde el inicio de su trayectoria, Rocha estuvo particularmente dedicado a rescatar una postura nacionalista por medio del arte. Su interés por la cultura bahiana, de la cual provenía, y por la literatura de su país, delineó una perspectiva endógena en sus obras cinematográficas. Por ende, sus películas hablarían de Brasil, tomando como punto de partida los valores culturales originarios de esa nación.

⁸ Esta tradición transitó tanto por la literatura regional del nordeste como por el modernismo literario y pictórico de los años veinte.

La descripción iconográfica de los espacios en los films de Rocha responde específicamente a una intencionalidad política, acompañada por la proposición de un lenguaje cinematográfico separado de la tradición del cine clásico-industrial, y dirigido a un hombre nuevo, aquel proclamado desde principios de los años sesenta como protagonista de una Revolución Socialista. En su ensayo "Estética del hambre" ("Eztetyka da fome", 1965), el director afirmaría que el común denominador de la cinematografía de América Latina es la condición de miseria del pueblo. La producción de una película en la región, digna de ser denominada "cine nuevo" (ROCHA, 2004, p. 67)⁹ se basaría, según Rocha, en resaltar la realidad social tal cual ésta se manifiesta en lo cotidiano, encargándose de narrar el hambre. De este modo, es generada una estética alternativa, apartada de lo que el realizador describe como un "cine digestivo": "films de gente rica, en casa bonitas, andando en automóviles de lujo; films alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales" (ROCHA, 2004, p. 65)¹⁰. El fin será, entonces, proponer la realización de películas que establezcan una postura contrahegemónica respecto a los patrones del cine comercial, y que permita ejercer al espectador una actitud crítica en la lectura de las mismas.

Sin embargo, debemos destacar que esta aspiración de alcanzar una conciencia de transformación corrió el riesgo de convertirse en una acción paternalista por parte de los realizadores hacia sus destinatarios. Por tanto, Rocha establecería también la necesidad de instaurar en el arte cinematográfico una estrategia dual para la elaboración de los films. Esta se basó en establecer al cine como un arte didáctico, que informe o eduque a la población a través de sus imágenes, pero al mismo

⁹ El término "cine nuevo" o *cinema novo* es entendido en este texto como una reestructuración de la cinematografía que no solamente se circunscribe al movimiento emergente en Brasil bajo esa denominación sino a toda Latinoamérica.

¹⁰ Texto transcrito de su original en portugués. Traducción libre.

tiempo, añadiéndole un ingrediente imprescindible que rescataría a las películas de caer en la trampa del populismo. Nos referimos a la épica, destinada, según el realizador, a “provocar el estímulo revolucionario” (ROCHA, 2004, p. 49)¹¹. Sus largometrajes “Dios y el diablo en la tierra del sol” (“Deus e o diabo na terra do sol”, 1964) y “Tierra en trance” (“Terra em transe”, 1967) constituyen dos momentos progresivos de esta postura reformadora, resumidos en el pasaje del idealismo hacia la frustración de esas aspiraciones iniciales.

Ambas películas asocian esta tendencia a la reflexividad histórica con las tensiones sufridas por el hombre en el espacio que habita. El mar, si bien está ausente en gran parte de la narración de estos films, posee sin embargo una presencia latente, que desprende a los personajes de una realidad concreta (representada por la tierra estéril, producto de las sequías o de la corrupción política) para introducirlos en los ideales de emancipación social (en “Dios y el diablo en la tierra del sol”) o en la exaltación de las raíces étnicas de la nación como modo de retornar a una identidad originaria perdida (en el caso de “Tierra en trance”).

En la primera de estas películas, la tierra del *sertão*¹² es representada como un espacio asociado a una realidad social sufriente de explotación, influida por las acciones del latifundismo que sería combatido por las leyes sobre la Reforma Agraria propuestas por el gobierno que precedió a la dictadura de 1964¹³. El protagonista del film, el vaquero Manuel, inicia a lo largo de la narración un progresivo camino hacia la emancipación, en pos de la posesión de ese espacio que le pertenecería al nuevo hombre revolucionario. En ese contexto,

11 Original en portugués. Traducción libre.

12 Nos referimos a la región semidesértica ubicada en el nordeste de Brasil que fue escenario de varios films prototípicos del *Cinema Novo*.

13 Durante el gobierno del presidente João Goulart (1961-1964) se implementaron una serie de medidas sociales entre las que se encontraba la Ley de Reforma Agraria, propuesta en 1964, año en el que finalmente Goulart sería derrocado por un golpe militar.

el mar emerge al final de su peregrinar como una aspiración mítica del individuo por la consecución de una eterna libertad. Según el análisis de Ismail Xavier (1983) acerca de esta película, los espacios encuentran su simbolización en la vinculación *sertão*/mundo y mar/paraíso. La frase pronunciada por el personaje del beato Sebastião en la que declara que “el *sertão* se convertirá en mar, y el mar se convertirá en *sertão*”, la cual se repetirá en el desenlace del film por medio de la voz de un cantor-narrador mientras el campesino emprende su deseada libertad, vincula esa liberación política a la promesa de felicidad y emancipación propia de los mitos arcaicos. En palabras de la investigadora Raquel Gerber, en su filmografía el realizador “materializa la historia a través del cine, al mismo tiempo que la sacraliza” (GERBER, 1982, p. 86)¹⁴. En una perspectiva similar, Deleuze hace mención de la utilización de los mitos en la filmografía de Glauber Rocha entendiéndola como una forma de remitir “al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual” (DELEUZE, 1987, p. 289). El mar, por lo tanto, se transforma en un espacio de ensueño, una especie de quimera, que expresa en su rugir la necesidad imperiosa del campesino por liberarse de su condición de explotado en la sociedad contemporánea.

En “Tierra en trance”, Glauber Rocha relaciona al espacio marítimo con las raíces étnicas y culturales de Brasil. La vista panorámica del océano Atlántico en los créditos iniciales, acompañada de un canto tribal desde la banda de sonido, remite a esa búsqueda de la identidad a la que hemos hecho referencia en párrafos anteriores. En el pensamiento de este realizador, la visión del mar adquiere siempre una dimensión originaria, que concede una nueva concepción acerca del proceso histórico brasileño.

Por otra parte, el mar emerge en el film como un ámbito que evoca los orígenes de la dependencia cultural de la nación, a través

14 Texto transcripto de su original en portugués. Traducción libre.

de la composición operística del desfile llevado a cabo por el senador fascista Porfirio Díaz¹⁵ en una playa, espacio vinculado a la celebración de la Primera Misa en Brasil. Fue precisamente a través del mar que los colonizadores ingresaron al país, y por esa causa la coronación de Díaz se realiza en ese mismo ámbito inaugural. Haciendo uso de íconos asociados a la tradición católica (la cruz y el cáliz) y al acto de fundación de una nación (con la enarbolación de una bandera como estandarte), Rocha también hace ingresar a escena componentes culturales vinculados a las raíces indígenas (en la ceremonia, Díaz es seguido por un séquito de personajes nativos). Al mismo tiempo, a través de la música que fluye desde la banda sonora, se hace referencia a la influencia de las etnias africanas en la composición del país, que en el inicio del film fueran también identificadas con el mar, extensión geográfica que conecta ambos continentes.

Si bien el mar es representado esporádicamente a lo largo de la narración de "Tierra en trance", subsiste en la película una relación dicotómica entre la tierra (o el interior de Eldorado¹⁶, como es denominado alegóricamente Brasil), y el océano. La vastedad de esas aguas dista de ser empleada como un prototipo de la tradicional oposición entre naturaleza y civilización. Emergen en cambio como fuerzas en tensión, que manifiestan la pugna entre la cultura original y la dominante, en donde mito e Historia se entremezclan para dar cuenta del estado del mundo contemporáneo. En este sentido, el cineasta Alfredo Guevara explica el constante uso de alegorías míticas en la obra de este realizador como un modo de entender las contradicciones sociohistóricas de Brasil, y a través de ellas, las de América Latina en

15 Este personaje es una alusión al dictador mexicano del mismo nombre. En la película de Glauber Rocha, representa a las políticas de gobiernos autoritarios y fundamentalistas.

16 El territorio en donde se lleva a cabo la acción de "Tierra en trance" remite a la leyenda andina de El Dorado, surgida en el siglo XVI, a través de la cual se creía que existía un lugar donde había grandes cantidades de oro. Esa historia generó que los exploradores europeos arribasen al continente americano, en especial la zona correspondiente a la Amazonia y la actual Colombia, en búsqueda de esa ciudad.

su totalidad: "El objetivo es desgastar progresivamente el centro de poder y de dominación del mito para revelar la lucha de las fuerzas históricas" (AA.VV., 2004, p. 113).

De acuerdo a Tereza Ventura, el "proyecto estético y político de Glauber Rocha va a confluir en la ambición de liberar el imaginario latino-americano del proceso colonizador y revitalizar su mitología, sus creencias y valores nativos..." (VENTURA, 2000, p. 63)¹⁷. Así, como vimos, en sus películas existe una gran afluencia de las aspiraciones revolucionarias de los cineastas del período, basadas en la reivindicación de las etnias originarias como expresión de una propuesta sociocultural que repudia la dominación extranjera. Por tanto, la narración de las vivencias del vaquero Manuel en el *sertão* se transforman, siguiendo las palabras de Ismail Xavier en una especie de "microcosmos" (XAVIER, 1983, p. 160) que sintetiza en él la experiencia integral de Brasil. La explotación de los campesinos en el nordeste sería entonces una suerte de sinécdoque de la realidad histórica de la nación entera. Y en última instancia, refiere también a una experiencia regional, que abarcaría las diferentes razas, costumbres y valores que componen el continente latinoamericano.

ADENTRO Y AFUERA: LA ISLA COMO ESPACIO DE CONTENCIÓN O COMO TRAMPA

En la cinematografía cubana posterior a la Revolución de 1959, la vinculación entre el mar y el territorio continental emerge ya no desde el punto de vista de las configuraciones audiovisuales sino más bien a través de la reflexión acerca de la constitución geográfica de Cuba como una isla. Esa concepción remite, por tanto, a la propia configuración espacial de ese país caribeño así como también a su

17 Texto transcripto de su original en portugués. Traducción libre.

Entre la tierra y el mar: la búsqueda de los orígenes en el cine latinoamericano

Silvana Flores

particular posicionamiento en el horizonte ideológico de los años sesenta.

Todo territorio insular se encuentra aislado por las aguas que le circundan, de la misma manera que el proyecto político de la Revolución castrista distancia a Cuba de las proyecciones políticas del mundo capitalista, y le desprende de la condición subordinada del resto de Latinoamérica, que no lograría repetir el modelo cubano. La consigna que identifica a esa nación como “territorio libre de América Latina” da cuenta de esta escisión y se hace presente en films como “El brigadista” (Octavio Cortázar, 1977), que exhibe hacia el final de su narración una bandera con esa inscripción, a modo de estandarte de esta conquista aún no conseguida en los demás países de la región, así como también en algunos cortometrajes de los Noticieros Latinoamericanos del ICAIC¹⁸. Este aislamiento también se manifestó en la propia constitución del cine cubano. La fundación en 1959 del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos como primer acto cultural del gobierno revolucionario implicó también distanciar a este arte de la tradición previa. Tal como afirma el investigador Timothy Barnard, en “ese mismo año, el film cubano ‘empezó de cero’” (MARTIN, 1997, p.147)¹⁹, realizando a partir de la producción del ICAIC una refundación de la historia y el cine de esa nación.

El mar aparece en el cine cubano posterior a la Revolución como una gran extensión acuática que sirve de contextualización a las transformaciones históricas de esa nación. Así ocurre en la escena inicial de “Historias de la Revolución” (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), en la cual, por medio del registro documental, se introduce al espectador geográfica e históricamente. La ciudad de La Habana se hace evidente

¹⁸ Nos referimos a los noticieros cinematográficos filmados bajo la producción del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

¹⁹ Original en inglés. Traducción libre.

por medio de la exhibición de sus edificios, con las aguas del Caribe circundándoles. A través de un cartel explicativo sobreimpreso en esas imágenes, se sumerge también al espectador en los tiempos previos a la caída del gobierno dictatorial de Fulgencio Batista (1952-1959). De esta manera, la nación y las experiencias de liberación narradas en los tres episodios que componen el film²⁰ son enmarcadas en un espacio y tiempo específicos que les otorga una particularidad por sobre los demás países de la región, y en las cuales las aguas del mar cumplirían un rol contenedor, aislándolo de la explotación capitalista.

Esa función de contextualización del espacio marítimo se repite en un film posterior titulado “Retrato de Teresa” (Pastor Vega, 1979), en cuya secuencia inaugural la célebre rambla de la ciudad de La Habana descubre el mar como parte del paisaje que circunda la historia privada de su protagonista, inmersa a su vez en el debate acerca del lugar de la mujer en la sociedad cubana postrevolucionaria. La playa, por su parte, aparece en esta película como un ámbito de escape, que establece un límite entre el adentro y el afuera, los conflictos individuales de la familia cubana y el refugio que ofrece el entretenimiento. Las aguas del mar, por su parte, representan el espacio de cruce que concreta el éxodo de los sectores que no aceptaron el nuevo modo de vida instaurado por la Revolución. Esta temática es analizada especialmente en el largometraje “Memorias del subdesarrollo” (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), que se inicia con una exposición de la cultura musical afrocubana para luego desplazar el eje de la escenificación al aeropuerto (especie de sustituto del espacio marítimo en su función de escape) donde los cubanos se dirigen hacia el exilio. Allí también se juega con la diferenciación entre el adentro y el afuera, relacionando, en la mentalidad aburguesada del protagonista del film, a la isla de Cuba como una jaula.

²⁰ Los títulos de los mismos son “El herido, Rebeldes y La batalla de Santa Clara”.

El investigador argentino Eduardo Romano (1991) estudiaría la frontera como algo mucho más amplio que un límite de demarcación entre un adentro y un afuera geopolítico. El autor sostiene que esa noción constituye una especie de metáfora de espacios que se van aproximando a consecuencia de la modernidad. Por lo tanto, al hablar de una frontera que delimite la isla de Cuba con el sistema sociopolítico fuera de ella, podemos referirnos no solo a un distanciamiento espacial sino también a un choque de fuerzas, expresado en tensiones ideológicas.

A pesar de que el mar no es representado directamente a través de las imágenes de los films, sin embargo subsiste en ellos ese mismo afán que observamos en la cinematografía brasileña contemporánea por remitir constantemente a los orígenes étnicos de la nación, entablando un vínculo estrecho entre los sistemas de valores de la cultura africana que forman parte de la constitución originaria de Cuba, y los desafíos de la Revolución por instaurar un régimen diferenciado de las naciones capitalistas. Así, en películas como "De cierta manera" (Sara Gómez, 1974) y "La última cena" (Tomás Gutiérrez Alea, 1976), se analiza críticamente la influencia de la cultura negra, que dio origen a una identidad mulata en el país. Esta hace referencia al mismo tiempo a una subsistente mentalidad tendiente a la subordinación por parte de culturas foráneas, y en segunda instancia, a una determinación por instalar en el espectador una conciencia de la necesidad de sublevación política por medio de una toma de conciencia.

En el primer caso, notamos la existencia de cierto enfrentamiento entre las raíces identitarias y su sistema de creencias, y la explotación social. La película de Sara Gómez introduce algunos insertos documentales en medio de la narración argumental en los que se encarga de analizar críticamente los orígenes de ciertas costumbres instaladas en la comunidad. La descripción de los rituales y

simbolizaciones de la antigua sociedad secreta Abakuá, que diera espacio a la implantación del machismo en la nación²¹, responde a la vinculación entre las estructuras alienadas de la sociedad y los mitos surgidos de las religiones africanas. Por tanto, con esta película, así como también lo hiciera Glauber Rocha con su film "Barravento" (1962), se expresa la identificación entre el mecanismo ideológico promovido por los valores de las etnias originarias y el acatamiento de las culturas afincadas en imposiciones sociopolíticas foráneas.

Aun así, podemos observar en el cine latinoamericano de este período un nuevo diseño, consistente en el empleo de esos mitos y leyendas originarias como una estrategia narrativa que funciona como fuerza de rebelión contra la explotación cultural. La irracionalidad fomentada por la mentalidad no occidental, vinculada a los mitos arcaicos, y heredada de las etnias primarias de Cuba, instala en películas como "La última cena" un relato alternativo acerca de las relaciones de subordinación y dominación.

En este film, la reconstrucción histórica de los tiempos en los que la esclavitud estaba vigente en el país se encuentra cargada de referencias cruzadas de los diferentes sistemas de valores que imperan entre la aristocracia (representada por el personaje de un conde, el patrón) y los negros que realizan tareas forzadas en el ingenio. La película desarrolla la controversia entre los valores con los cuales el amo y la institución religiosa representada por el cura desean instruir a los esclavos, con las situaciones de maltrato recibidas por estos últimos en el campo, contradiciendo esos principios iniciales con sus propios actos. En una de las escenas del film, al mismo tiempo que el sacerdote enseña acerca de la importancia de llevar a cabo una vida fiel y servil, ingresa

²¹ Se trata de una sociedad secreta surgida en 1836 en Cuba, que en sus inicios estaba constituida por esclavos africanos, en el contexto de los abusos perpetrados contra ellos en el país. Entre sus miembros sólo son aceptados los hombres.

Entre la tierra y el mar: la búsqueda de los orígenes en el cine latinoamericano

Silvana Flores

en cuadro un esclavo evidentemente golpeado por los capataces, marcando el primer enfrentamiento entre los ideales de educación cristiana del patrón, quien asume un rol marcadamente paternalista, y el sistema social que él representa. Esta actitud aleccionadora desemboca en una ceremonia con doce de sus sirvientes que evoca el conocido episodio de "la última cena". De esta manera, se entabla un contraste entre las lecciones de humildad y abnegación impartidas por el amo con el posterior abuso. Mientras en la escena bíblica es el Cristo el sacrificado posteriormente al encuentro con sus discípulos, en este caso serán los esclavos los masacrados luego de su rebelión.

Por otra parte, esta escena establece una reflexión acerca de la identidad nacional basada en la mezcla de culturas: los modales del conde, sus vestimentas asociadas al imperio español y su vocabulario refinado contrasta con los de los esclavos, que están sucios y transpirados, y escogen comer con la mano. La existencia de un posible Judas, representando a quienes estarían planificando una revuelta, se comprueba al día siguiente de la cena en la proclamación de una huelga. A estas diferencias, que remiten a cuestiones de índole social, el film le adiciona las referentes a las costumbres africanas, manifestadas en el sistema de creencias, relatos y ritmos musicales de los esclavos, de los cuales hacen un despliegue delante de su amo. En resumen, la reflexión sobre las luchas por la liberación del colonialismo y del esclavismo es entrelazada en la película por medio de la raigambre cultural de dos sistemas sociopolíticos en conflicto.

Así, en películas como la aquí referida notamos la existencia de un sistema de transmisión de ideas y valores que encuentra su consolidación en una actitud didáctica por parte del patrón, que no es más que una muestra de su ambición de poder sobre los desvalidos. La cultura de los esclavos, manifestada en las danzas y relatos originarios expresados por los negros, representa una contrapartida a esa actitud

pedagógica en la que el dominador recibe una perspectiva alternativa de las propias convicciones que anhelaba inculcar. El hecho de que el amo esté imposibilitado de recibir esos relatos a causa de su borrachera, evidencia el conflicto ideológico entre ambos sistemas. Mientras los esclavos son instruidos e inducidos a la obediencia y el conformismo, el conde rechaza la transmisión cultural de los mismos a través de su indiferencia. Nos encontramos, por tanto, con dos tradiciones separadas no sólo geográficamente por la procedencia disímil entre esclavos y patronos, sino también con una constante lucha resumida en los vínculos de dominación ideológica y cultural.

CONCLUSIÓN

En resumidas cuentas, podemos observar que el Nuevo Cine Latinoamericano se encargó de revolucionar no sólo las reglas narrativas e industriales que la cinematografía de la región desplegó durante décadas, sino también los aspectos temáticos de los films, volcándose a la representación de otra realidad, que difiere a la divulgada previamente en las pantallas. Estamos hablando de cinematografías que han sido utilizadas en algunos períodos de su historia como instrumentos de promoción de las políticas gubernamentales, y que aprovecharon el poder de las imágenes en movimiento para transmitir valores y creencias.

El Nuevo Cine Latinoamericano emergió entonces como una contracultura, determinada a desplazar la imagen instalada por la tradición cinematográfica. La aparición en las películas de campesinos, trabajadores urbanos, indígenas y negros como protagonistas de la acción dramática, y ya no limitados a un rol decorativo o secundario, resultó en un cambio de perspectiva ideológica que promovió una visión alternativa a la instalada por los discursos oficiales. En el mismo

sentido fueron utilizados los espacios usualmente marginados de las pantallas, tales como basurales y barrios carenciados.

Las películas brasileñas y cubanas aquí analizadas se afirman como prototipos de esta tendencia, que reemplazó la concepción de la experiencia cinematográfica como un mero evento destinado a la diversión, para transformarla en un acto reflexivo, que promoviera en el receptor una concientización y la acción concreta sobre su propia realidad social.

Por otro lado, estos films forman parte de un entramado de tipo cultural, y en consecuencia, ideológico, a través del cual el espectador cinematográfico constituye un punto de enfoque en la difusión de determinadas mentalidades. Por medio de los recursos estéticos, los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano han desplegado una tendencia a plantear directivas de orden político que les llevaron a correr el riesgo de convertirse en orientadores del público antes que propulsores de un propio pensamiento crítico. En ese respecto se expresaría Glauber Rocha, al afirmar que como demostración de populismo por parte de los artistas, estos subestimaron, en pos del mero didactismo, la capacidad crítica del espectador: “[...] el pueblo no es simple. Doliente, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo” (ROCHA, 2004, p. 132).²² De hecho, el realizador afirmaría que existe en el pueblo una capacidad de producir su propia cosmovisión audiovisual (GERBER, 1982, p. 147). Asimismo, el cubano Tomás Gutiérrez Alea identificaría como cine verdaderamente popular no solamente a aquel visto masivamente por la población sino más bien al que “expresé los intereses más profundos y más auténticos del pueblo y que responda a ellos” (VELLEGGIA, 2009, p. 381). Se trataría, en suma, de desvincular a la cinematografía de una perspectiva paternalista, basada en la educación acrítica del espectador, para transformarle en un medio de progresión social.

²² Texto transcripto de su original en portugués. Traducción libre.

La tierra y el mar aparecen en estas obras como espacios que sobrepasan el simple aspecto geográfico, y son cargados de connotaciones que llevan al espectador a una actitud introspectiva acerca de su inserción en ellos, así como también en la sociedad a la que albergan. Ya sea desde la visión del hombre alienado por el sistema capitalista o partiendo del ímpetu por despojar al individuo de una postura subordinada y convertirlo en sujeto de la Historia, el Nuevo Cine Latinoamericano nos demuestra con los ejemplos aquí desglosados que estos espacios geográficos y la perspectiva contrahegemónica que se deriva de la experiencia del hombre en ellos, instauró un nuevo panorama ideológico sobre la identidad de América Latina, marcado por la búsqueda de los orígenes como punto de partida para el desarrollo histórico. ☉

REFERENCIAS

AA.VV. **Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento.** Buenos Aires: Malba/Colección Constantini, 2004. 398p.

AMAR RODRIGUEZ, Víctor Manuel. **El cine nuevo brasileño (1954-1974).** Madrid: Dykinson, 1994. 257p.

BARRAVENTO. Dirección: Glauber Rocha. Producción: Iglu Filmes. Guión: Glauber Rocha, José Tellez de Magalhaes, Luz Paulino dos Santos Brasil. Intérpretes: Antônio Sampaio, Luiza Maranhão, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira, Cirillo dos Santos, Rosalvo Plínio. Brasil. 1962. 80 minutos.

BRIGADISTA, EI. Dirección: Octavio Cortázar. Producción: Sergio San Pedro. Guión: Luis Rogelio Noguerras, Octavio Cortázar. Intérpretes: Salvador Wood, Patricio Wood, René de la Cruz, Luis A. Ramírez, Mario Balmaceda, Luis Rielo, Javier González, Elier Amat, Miriam Learra, Luis Otaño, Ángel Vázquez, Héctor Echemendía, Alfredo Perojo, Rodolfo Castro, José Redondo, Adela Legrá. Cuba. 1977. 119 minutos.

Entre la tierra y el mar: la búsqueda de los orígenes en el cine latinoamericano

Silvana Flores

DE cierta manera. Dirección: Sara Gómez. Producción: Camilo Vives. Guión: Sara Gómez, Tomás González Pérez. Intérpretes: Mario Balmaceda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta, Isaura Mendoza, Bobby Carcassés, Sarita Reyes, Vecinos del barrio Miraflores. Cuba. 1974. 79 minutos.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-tiempo.** Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1987. 391p.

DEUS e o diabo na terra do sol (Dios y el diablo en la tierra del sol). Dirección: Glauber Rocha. Producción: Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha. Guión: Paulo Gil Soares. Intérpretes: Geraldo del Rey, Yoná Magalhaes, Maurício do Valle, Othon Bastos, Lidio Silva, Sônia dos Humildes, Antônio Pinto. Brasil. 1964. 125 minutos.

FRANCIA, Aldo. **Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar.** Santiago, CESOC Ediciones ChileAmérica, 1990. 242p.

FLORES, Silvana. **Regionalismo e integración cinematográfica:** el Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica.** Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes, 1982. 287p.

HISTORIAS de la Revolución. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Producción: ICAIC. Guión: Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Arenal, José Hernández. Intérpretes: Lilliam Llerena, Eduardo Moure, Reinaldo Miravalles, Francisco Lago, Blas Mora, Enrique Fong, Encarnito Rojas, Tomás Rodríguez, Pascual Zamora, Calixto Marrero, Miriam Gómez, Bertina Acevedo. Cuba. 1960. 81 minutos.

MARTIN, Michael T. (Ed.). **New Latin American Cinema. Volume two.** Studies of national cinema. Detroit: Wayne State University Press, 1997. 480p.

MEDRANO, Adela. **Un modelo de información cinematográfica:** el documental inglés. Barcelona: A.T.E., 1982. 126p.

MEMORIAS del subdesarrollo. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Producción: ICAIC. Guión: Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes. Intérpretes: Daisy Granados, Sergio Corrieri, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchova, Gilda Hernández, René de la Cruz. Cuba. 1968. 97 minutos.

OLIVEN, Ruben George. **Nación y modernidad:** la reinención de la identidad gaúcha en el Brasil. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 150p.

PICK, Zuzana M. **The New Latin American Cinema:** a continental project. Texas: University of Texas Press, 1993. 251p.

RENOV, Martin. **Towards a poetics of documentary.** In: Theorizing documentary. New York: Routledge, 1993, p. 12-36.

RETRATO de Teresa. Dirección: Pastor Vega. Producción: Evelio Delgado. Guión: Ambrosio Fonet, Pastor Vega. Intérpretes: Daisy Granados, Adolfo Llauradó, Alina Sánchez, Raúl Pomares, Eloísa Álvarez Guedes, Aarón Vega Granados. Cuba. 1979. 103 minutos.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p.

ROMANO, Eduardo. **Literatura/Cine:** argentinos sobre la(s) frontera(s). Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991. 279p.

TERRA em transe (Tierra en trance). Dirección: Glauber Rocha. Producción: Mapa Filmes, Difilm. Guión: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Nutran, José Lewgoy, Glaube Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana. Brasil. 1967. 115 minutos.

TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Jostxo (Eds.). **Documental y vanguardia.** Madrid: Cátedra, 2005. 394p.

ÚLTIMA cena, la. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Producción: Santiago Llapar, Camilo Vives. Guión: Tomás González, María Eugenia Haya, Tomás Gutiérrez Alea. Intérpretes: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Mario Balmaceda, Samuel Claxton, Idelfonso Tamayo, Tito Junco. Cuba. 1976. 120 minutos.

Entre la tierra y el mar: la búsqueda de los orígenes en el cine latinoamericano

Silvana Flores

VELLEGGIA, Susana. **La máquina de la mirada**: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano. Buenos Aires: Altamira, 2009. 416p.

VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. 411p.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 227p.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146p.

Submetido em Fevereiro de 2012.

Revisado em Julho de 2012.

Aceito em Agosto de 2012.