

"Tal vez ha llegado el momento de que el arte latinoamericano en general, y el cine latinoamericano en particular, propongan claves, definan rasgos y rostros propios. Todo esto sin meternos nosotros mismos en un solo saco, sabiendo de antemano que no somos un todo homogéneo sino una federación de heterogeneidades. Y es ahí donde el cine entronca con la poesía. Ahí es cuando se cruza, definitivamente o provisionalmente, el puente. Porque si la poesía es esencia, cateo en profundidad, vida en palabras, y el cine por su parte es la cultura de lo móvil, el esplendor o el horror de la imagen, la hechura de la luz y de la sombra, la niebla de los sueños, el gesto del paisaje; la simbiosis de ambos mundos puede ser de maravilla. Algo así, para usar abusivamente un tropo de César Fernández Moreno, como "dos bosques vecinos uniendo sus incendios".

Mario Benedetti

Estética del nuevo cine latinoamericano

José Enrique Garnier

Decano Facultad de Bellas Artes. U.C.R.

Introducción

Para Mario Benedetti, el cine y la poesía en Latinoamérica se encuentran como dos bosques vecinos uniendo sus incendios pero, eso ha sido producto del desarrollo mismo de este cine que, a lo largo de estos 100 años de historia del "invento del diablo", como se le llamó en ese momento, ha ido creando y abriendo caminos para que madure y empiece a surgir un cine con rasgos propios de esa hibridación cultural que es Latinoamérica.

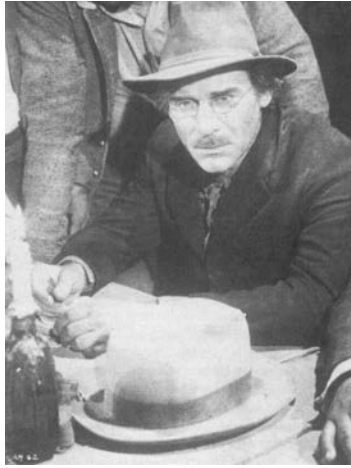
Para tratar de conocer y analizar hasta dónde ha llegado el cine latinoamericano, como producto de un proceso y sucesión de

acontecimientos cinematográficos, es necesario estudiar los paradigmas del Nuevo Cine Latinoamericano en relación con el "Cine de carácter internacional de los últimos años en América Latina".

De esta manera, es que se pretende comparar las propuestas estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano y del llamado Cine Internacional o de la globalización en América Latina. Esta comparación tiene como propósito reconocer los alcances, ideales y productos de ambos cines y plantear una serie de hipótesis acerca de las características y las condiciones del cine latinoamericano en la actualidad, específicamente su pensamiento visual.

El alcance de este trabajo sería el de hacer un análisis comparativo de las propuestas estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano con el cine de carácter internacional de los últimos años en Latinoamérica, para determinar algunos sentidos del pensamiento visual planteados en el cine de esta región; esto, analizando los factores de la estética cinematográfica en ambos tipos de cines y ubicándolos dentro de los paradigmas globales del cine.

Estudiar estas propuestas estéticas implica analizar los sentidos que adquieren los factores que construyen la realidad estética de cada uno de estos momentos del cine latinoamericano. Los aspectos por considerar dentro del análisis de lo estético en el cine son: el sentido de la ilusión de realidad, el sentido del lenguaje cinematográfico, el sentido de la expectativa y la transgresión, el sentido de la narración, el sentido del argumento, el sentido del montaje, el sentido del tiempo y del espacio, el sentido de las interpretaciones y los personajes y el sentido de lo sintético y lo contextual. (Lotman: 1979)



Fotograma: *ACTAS DE MARUCIA*.

Por último, se quiere establecer que el análisis del cine latinoamericano en estas dos épocas, se hace comparando las características de los sentidos de los factores estéticos de ambos cines y ubicándolos en el marco de los grandes paradigmas del cine. Es en este punto donde se analizarían estos factores en manifestaciones concretas, o sea, en películas específicas.

Sin embargo, se parte de la validez de las "teorías de campo" cinematográficas, para estudiar, analizar y desarrollar el fenómeno cinematográfico. Estas plantean estudiar el cine dentro del fenómeno ideológico, el de las representaciones, de las identidades de género y como testigo de procesos culturales, que dan la posibilidad a la reconstrucción de la historia. Donde el

componente es fenoménico, el objeto es la problemática, la operación es explorar, el saber es transversal y el criterio es de impregnación del discurso. (Casetti: 1993).

Estas teorías se consideran la base conceptual para plantear un modelo de estudio estético, que vaya más allá de una estética clásica, romántica o realista y se ubique dentro de una estética crítica que propicie el debate a partir de preguntas comunes.

Los sentidos de la estética

Antes de explicitar las maneras en que se manifiestan los sentidos de lo estético en los cines latinoamericanos, se explicará brevemente en qué consisten y a qué se refiere cada uno de estos.

El sentido de la ilusión de la realidad es cuando el cine apela al sentido de lo real, convirtiéndose en testigo y copartícipe al espectador, que comprende cerebralmente la irrealidad de lo que ocurre, pero lo observa como si se tratara de un

acontecimiento real. Es el sentido que se refiere a la capacidad de construcción de imaginarios y al desarrollo de lo ficcional dentro de una representación real. El problema de lo representado, lo no representado, lo irrepresentable y su relación como texto con la mente y la sociedad, es lo que construye el sentido de la ilusión de la realidad.

El sentido del lenguaje cinematográfico es la forma en que se busca darle credibilidad y continuidad a través de elementos plásticos y dramáticos. El lenguaje del cine tiene como propiedad una fuerte ilusión de la realidad, pero no la presenta del todo, sino solamente un trozo de ella, recortado de acuerdo con el formato de la pantalla y al tiempo que dura la película. La realidad cinematográfica la constituye su mundo visible y su mundo invisible. El mundo visible real es continuo, mientras que el mundo visible en el cine es un mundo que vemos por discontinuidades, segmentado, donde cada segmento goza de autonomía, lo que permite múltiples combinaciones que se dan en el mundo real y así se da un mundo convertido en mundo artístico visible. Ese mundo del cine, fraccionado en planos, permite aislar cualquier detalle. Esa credibilidad del mundo total o invisible, a través de lo visible en el cine, es el sentido general del lenguaje del cine.

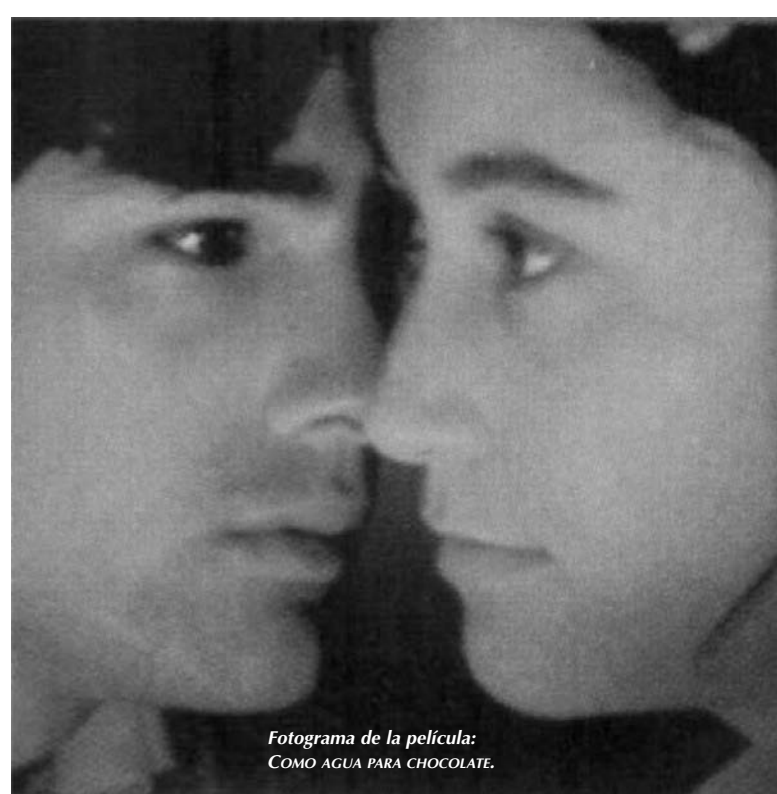
El sentido de la expectativa y la transgresión se fundamenta en la finalidad de la obra, donde se dan dos tendencias, una que tiende a la repetición de elementos en las experiencias de los espectadores, de manera que crean expectativas, y otra que infringe ese sis-

tema de expectativas y se da un desplazamiento de las sucesiones de los hechos habituales de las cosas. Además, lo que se dice, lo que reitera y lo que se omite en el texto es parte del sentido de las expectativas y de la transgresión.

El sentido de la narración y del argumento se fundamenta en que una película es un relato y, por ende, un acto comunicativo, y se presenta como la síntesis de dos tendencias narrativas: la figurativa y la verbal. Ese manejo de lo narrativo figurativo y su conflicto con lo narrativo verbal le dan el sentido al relato en el cine. A esto se le agrega el sentido del argumento, cuando se mezclan lo figurativo, lo verbal y lo sonoro, para crear asociaciones extratextuales y sintagmáticas, de donde surge la gran fuerza comunicativa del cine.

El sentido del montaje es el que busca comprender la forma en que se organizan los trozos en un todo semántico superior, volviéndose parte de un convencionalismo, multiplicando significados y desarrollando niveles significativos.

El sentido del tiempo y del espacio se determina por las diferentes formas de utilización del tiempo en el cine, de manera que le da ritmo a la película. El sentido del tiempo se organiza a partir de la relación entre el tiempo fílmico y el tiempo real instantáneo. Se da en el ritmo cinematográfico que es el planteamiento de una acción en un tiempo determinado por la duración material y psicológica de los planos. A esto se le suma el sentido del espacio, donde se determina por el perímetro y la superficie de la pantalla. La forma en que



Fotograma de la película:
COMO AGUA PARA CHOCOLATE.

se rompen esos límites dan el sentido del espacio, ya sea con uso de planos, de movimientos de cámara, de perspectivas, etc.

El sentido de las interpretaciones y los personajes se refiere a la forma en que se trabaja la interpretación de los personajes y la construcción de estos. La relación entre esa interpretación, con su realización, con lo cotidiano, es lo que estructura este sentido.

El sentido de lo sintético y de lo contextual se refiere a la manera en que una película sintetiza y absorbe la imagen, el lenguaje verbal, lo sonoro y las relaciones extratextuales, para integrarlos a un sistema único, que le da al cine un sentido de un lenguaje sintético polifónico. A este se le agrega lo contextual que se determina en el ámbito de la producción, en

el ámbito de época que narra y en el ámbito momento o contexto de su presentación, o sea, su contextualización con el espectador.

Estos son los sentidos de lo estético en el cine que compete analizar para un estudio del cine latinoamericano.

Paradigmas del cine

Para ubicar un fenómeno estético de cualquier manifestación cultural, es necesario contextualizarlo dentro del marco del desarrollo de la reflexión de la misma disciplina. Por eso, es necesario revisar y buscar la relación entre los cines latinoamericanos y los grandes paradigmas del fenómeno cinematográfico.

El cine, a lo largo de este siglo de existencia, se ha desenvuelto dentro de tres grandes paradigmas, que si bien se han desarrollado en primera instancia uno después del otro, hoy en día se manifiestan simultáneamente. Dentro de cada uno de estos paradigmas se encuentra una serie de tendencias o corrientes, de manera que cada uno de ellos se convierte en un conjunto de teorías

El primer paradigma es el de las **teorías ontológicas**, y lo que caracteriza a esta aproximación es la pregunta ¿qué es el cine? Parte de una serie de supuestos conceptuales de la teoría, se valora como un componente metafísico, donde lo que se busca es la esencia del fenómeno y una definición de la materia. Trabaja sobre un conocimiento global o englobante del fenómeno y opera sobre la certidumbre, es decir, sobre la verdad.

A este paradigma corresponden las teorías que definen al cine a partir de la realidad, dentro del campo de lo imaginario y que lo definen como un lenguaje en sí mismo.

El segundo paradigma es el de las **teorías metodológicas**, y la pregunta que lo mueve es ¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva? La atención se traslada hacia los modos en que se plantea y conduce la investigación y el desarrollo del fenómeno. Se centra sobre lo sistemático, individualizando una sección del fenómeno, que depende del tipo de perspectiva elegido y que resalta unos hechos en detrimento de otros, de manera que se evidencia lo pertinente más que lo esencial. El proceso es analítico y desarrolla una pertinencia en busca de un conocimiento en perspectiva, es decir, con base en una sistematicidad vincula los fenómenos para construir un modelo de verdad, buscándola más en la prueba que en la evidencia.

A este paradigma corresponden las teorías que delimitan y definen al cine a partir de la psicología, la sociología, la semiótica y el psicoanálisis.

El tercer paradigma es el de las **teorías de campo**, donde la pregunta que lo sostiene es ¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos? Esta interrogante evidencia una especie de diálogo de manera que permite abrirse a los diferentes fenómenos del cine. Lo que se valora es la dimensión fenoménica e inductiva de la teoría donde el objetivo es identificar las preguntas, donde lo que surge no es una esencia o pertinencia, sino un campo de preguntas, o sea, una proble-

mática. Predomina el gusto de la exploración sobre la definición previa y la voluntad del análisis, de manera que al girar en torno a problemas, el conocimiento que produce es transversal, es decir, abarca a la vez diferentes niveles, procedimientos y objetos de estudio y busca refinar la calidad de las preguntas que se plantea y la densidad de las respuestas que éste proporciona, o sea, se busca la impregnación del discurso.

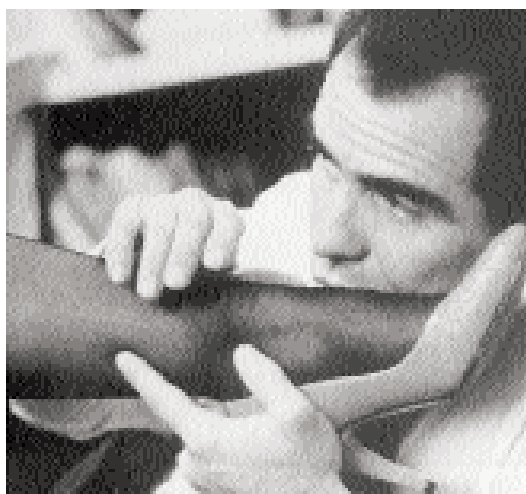
A este paradigma corresponde la discusión sobre la ideología, la representación, la identidad de género de los sujetos dentro y fuera de la pantalla, la diferencia, la relación texto mente y sociedad, la capacidad del cine para convertirse en testigo de procesos culturales y la posibilidad de reconstruir su historia.

De esta manera, se busca ubicar a los cines latinoamericanos dentro de estos grandes paradigmas globales del cine mundial, para poder compararlos entre sí, a partir de los factores estéticos del cine.

El nuevo cine latinoamericano

El denominado Nuevo Cine Latinoamericano es una referencia a un cierto tipo de cine que se produce a partir de los años sesenta y que planteaba como principios el dar privilegio a lo nacional, oponerse a cualquier manifiesto del colonialismo, crear una visión regional, identificarse con problemas comunes, luchas comunes y soluciones comunes y dirigirse a las masas.

Fotograma: Película LA TAREA.



Se considera un movimiento regional para crear y difundir el cine; existe fuera de los cines nacionales y oficiales y sus realizadores se reunieron para crear un programa de transformación de la sociedad. Busca desarrollar la conciencia de su ambiente como subdesarrollado y de que el enemigo de esa condición histórica es el imperialismo y el colonialismo. Busca trabajar conjuntamente entre la práctica y la teoría y rechaza que el cine es entretenimiento, por lo que debe usarse para denunciar, dar testimonio y para producir reacción.

Es nominado así a partir de los primeros festivales de 1967 y 1969 en Viña del Mar, Chile. Sin embargo, estos se reanudan hasta los años ochenta, con la recreación de estos en La Habana, Cuba, donde se ha mantenido ininterrumpidamente hasta el presente. El desarrollo del cine cubano ha sido un bastión permanente y de continuidad para el Nuevo Cine Latinoamericano, ya que por sus características, no ha encontrado ambientes propicios para su desarrollo en sus países, de manera que, en algunos casos, ha sido un cine de exilio, donde desde el exterior se seguía luchando contra los gobiernos.

Dentro del Nuevo Cine Latinoamericano surge una serie de grupos, algunos de ellos ya existían antes de su denominación, que adaptan los principios de este cine a sus realidades, como lo fueron la Nueva Ola, en Argentina; el Cinema Nuovo, en Brazil; el Nuevo Cine, en Chile; el grupo Ukumau, en Bolivia; el grupo Chaski, en Perú; el Nuevo Cine Mexicano, aun dentro de las estructuras de las

organizaciones gremiales de ese país, etc. Esto refuerza el criterio de que este cine proponía la creación colectiva, la creación a partir de problemas y principios comunes.

En los años ochenta, cuando se reinicia el Festival y sirve de foro, se reúne a los realizadores y se crea un espacio intelectual importante, se da la fundación de una serie de organizaciones regionales, dirigidas a la distribución y, especialmente, a la producción, así como la creación de la Escuela Internacional de Cine, en San Antonio de los Baños, en Cuba, con lo que se crean espacios para intercambio de experiencias de una gran diversidad dentro de condiciones socio-históricas comunes.

En relación con la propuesta estética de este Nuevo Cine Latinoamericano, los sentidos que adquieren los factores estéticos del cine, lo ubican en un cine que se enmarca dentro del paradigma de las corrientes metodológicas del cine, es decir, las tendencias que responden al paradigma a través de la pregunta ¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva? Estas tendencias del paradigma metodológico en el cine, remiten al estudio

de este fenómeno desde el punto de vista de la psicología, la sociología, la semiótica y el psicoanálisis. Son las tendencias que buscan comprenderlo desde un punto de vista sistemático, que operan analizando y plantean la verdad en perspectiva como una búsqueda a través de los aciertos. Este paradigma parte de un punto de vista, de una posición que corresponde a una visión previa de mundo.

El ubicar al Nuevo Cine Latinoamericano en este paradigma general de las teorías del cine, se basa en los sentidos que adquieren los factores estéticos, que se compararán al enfrentarse a los del cine de la globalización.

El cine internacional o de la globalización

Este es el cine que parte del concepto de la coproducción; que realizan trabajos en cooperación entre diferentes países y con la participación de técnicos y artistas de varias nacionalidades. Es el cine que busca las alianzas estratégicas, rompiendo las barreras de lo nacional, pasando a un post-nacionalismo.

Busca una temática que responda a necesidades y problemas más globales, aunque siempre dentro del contexto latinoamericano bien definido. Estos problemas o temas que plantea, borran o cruzan fronteras y debe buscar su finalidad ya no solo en los procesos sociales particulares de cada nación sino, también, en aspectos globalizantes de la condición humana. Esto lo logra haciendo al lenguaje del cine portador de información, donde la forma





Afiche de la película cubana FRESA Y CHOCOLATE.

en que está dicho lo que se quiere decir, es parte del mismo mensaje. En este cine, el referente del asunto o tema por tratar, parte del desarrollo de las características del contexto.

Es el cine que encuentra al enemigo del desarrollo de Latinoamérica al interior mismo de ella y no al exterior. Es el cine de la Latinoamérica que se reconoce culturalmente heterogénea, híbrida y que a partir de ahí empieza a construir un pensamiento visual, una cultura visual que tiene como antecedente y base el Nuevo Cine Latinoamericano.

La forma de producción se transforma y se pasa de un sistema de creación colectiva homogéneo, a un proceso de producción más heterogéneo. Se pasa de una temática interna nacional con el enemigo común al exterior, a una temática global con el enemigo común al interior. Se pasa de un cine cuya referencia es al exterior del lenguaje del cine,



Afiche de la película argentina LA HISTORIA OFICIAL.

a un cine cuya referencia es al interior mismo del lenguaje del cine.

Más que un movimiento en sí mismo, el cine de la internacionalización o de la globalización, es un fenómeno crítico con respecto a la sociedad y el papel del cine en ella. Es un fenómeno crítico en cuanto busca identificar la función del cine en el desarrollo de la cultura latinoamericana, contextualizando más su ámbito y su fenómeno. Por eso, no es de extrañarse que dentro de este fenómeno se hayan producido películas que traten sobre cine.

Es el cine que se enmarca dentro del fenómeno de la globalización de las comunicaciones y, por lo tanto, evidencia la crisis de las

Afiche de la película LA ESTRATEGIA DEL CARACOL.



utopías, de las identidades, de manera

que este cine, como una industria cultural, participa del fenómeno del rendimiento financiero y del fenómeno de la crisis de las identidades.

Se ubica dentro del paradigma de las teorías de campo del cine, que sostiene la pregunta ¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos? Esta pregunta evidencia una especie de diálogo donde es necesario abrirse a los acontecimientos. Dentro de estas tendencias, se valora lo fenoménico y, por lo tanto, es un paradigma inductivo, basado en la exploración, donde lo que surge es un campo de preguntas. El saber o la verdad de este paradigma gira en torno a esas preguntas que plantea, más que respuestas, donde abarcan muchos objetos de estudio, más tendencias de estudio y más diversidad de procedimientos de investigación, por lo que el conocimiento que produce

es transversal, para buscar las cualidades de las preguntas que se plantea al cine.

Esta ubicación responde a la comparación que se hace de los factores estéticos del cine con los del Nuevo Cine Latinoamericano, como se expone a continuación.

Análisis de los sentidos de las propuestas estéticas

Se pasará a analizar cada uno de los sentidos de los factores estéticos en ambos cines latinoamericanos y se hará referencia a algunas películas que se ubican en estos tipos de cine.

Con respecto a la **ilusión de la realidad**, el Nuevo Cine Latinoamericano busca evidenciar una realidad contextual muy específica, en la que se den a conocer sus esquemas de interpretación, busca la verdad en la realidad de las naciones latinoamericanas, de manera que el cine debiera reflejar esas condiciones y proponer la visión de un ideal de sociedad. Se plantea el problema de la construcción de la verdad y expone claramente una premisa o punto de partida. Busca evidenciar la ilusión de realidad, para llegar a un cine que exponga la realidad ajena al lenguaje mismo del cine. Para esto, utiliza el recurso de la mezcla entre documental y ficción como en la película *DE CIERTA MANERA*, o como construye una visión de mundo a partir de tomas reales creando una ilusión de realidad que toma fuerza por usar tomas documentales como en *MISS UNIVERSO*. En películas como *ACTAS DE MARUSIA* y *PIXOTE*

expone una realidad socio histórica específica, como muestra del conflicto dominado-dominador, base de este cine cuyo tema está afuera de los problemas del cine mismo; el cine se muestra como un instrumento para exponer conflictos y soluciones.

En relación con el Cine Internacional y de Globalización, la construcción de la verdad o el desarrollo de la ilusión de realidad cambia radicalmente. Lo que interesa es el planteamiento de una realidad cinematográfica como fenómeno crítico, de manera que se cuestiona una serie de conflictos humanos a través del cine y dentro del cine mismo. El cine no es usado como instrumento para dar mensajes o exponer problemas reales y contextualizados en la historia, sino como mecanismo de exploración de la realidad latinoamericana, no vuelta hacia adentro, sino hacia afuera, reconociendo la realidad de este continente en relación con el resto del mundo y reconociendo que el problema comienza en casa. Esto se manifiesta claramente en *MI QUERIDO TOM MIX*, donde el problema de la dignidad y la solidaridad no tiene fronteras ni edades; aquí la realidad se construye a partir del mismo lenguaje del cine. En *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*, se plantean, también, la solidaridad y la dignidad como aspectos fundamentales para enfrentar los problemas. Y, en *FRESA Y CHOCOLATE* el problema de la tolerancia se hace universal, aunque es construido como realidad problematizada en Cuba. En este cine, la ilusión de la realidad es problematizada para explorarla, estudiando un fenómeno particular.



Fotograma de la película mexicana
MI QUERIDO TOM MIX.

El sentido del **lenguaje cinematográfico**, en el Nuevo Cine Latinoamericano, busca la credibilidad, escogiendo planos y detalles para que, a partir de ellos, se comprenda la totalidad de la realidad. Esos planos tienen como objetivo reflejar y enfrentar una realidad cotidiana con una realidad macro ideológica. El lenguaje de este cine busca ese enfrentamiento en el uso de los planos y detalles, en el escogimiento de un mundo visible de las contradicciones. Se le da énfasis a la pertinencia de seleccionar ciertas imágenes como símbolos, buscando que, a través de esas tomas pertinentes, escogidas, el espectador construya un mundo visible real que lo ponga en contradicción con su contexto. En la película *HISTORIA OFICIAL*, se selecciona como acontecimiento generador de la película la adopción de una niña, que al final se devela que era hija de una desaparecida, y a partir de esa pertinente selección del problema de identidad de la niña, se pretende construir un mundo visible real más amplio que enmarque los acontecimientos de la dictadura militar argentina de los años setenta. Otro ejemplo es *MISS UNIVERSO*, ya que selecciona imágenes sobre acciones sociales y no actuadas para la película, por lo que logra crear, a partir de esas imágenes, un mundo real no revelado para los espectadores, y el uso del primer plano de la indígena viendo la película eviden-

cia esa preocupación. La construcción del mundo invisible se centra en las realidades de los países latinoamericanos.

En el Cine Internacional y de la globalización, el sentido del lenguaje busca construir un mundo invisible, que va más allá de la realidad latinoamericana, que supera la nacionalidad, de manera que más que un contraste entre mundo cinematográfico y mundo invisible real, lo que busca es que el espectador se impregne del discurso en la continuidad del uso del lenguaje. Lo más importante es la articulación y la continuidad del discurso cinematográfico, buscando una asimilación más natural de la película que en el Nuevo Cine Latinoamericano. En *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL* se evidencia esto, ya que el hecho de por sí solo es poco creíble, el desarmar una casa sin que se den cuenta, pero lo que interesa es que el discurso se perciba como natural y tenga continuidad y coherencia, para establecer un lazo afectivo con el público. El uso de los planos en el mundo cinematográfico busca reflejar un discurso que va más allá de Lati-

noamérica, como la tolerancia, la dignidad, la solidaridad. En *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN*, también se demuestra esto, ya que Oliverio habla con la muerte, habla con sus

Fotograma de la película *FRESA Y CHOCOLATE.*



Fotograma de
la película *LA
ESTRATEGIA DEL
CARACOL*



personalidades y, sin embargo, el lenguaje está en función de darle continuidad a un discurso de manera que pueda ser asimilado como natural; el mundo invisible de la realidad social va más allá de los hechos que presenta la película, con lo que llega a tener carácter universal.

En relación con el sentido de la **expectativa y la transgresión** el Nuevo Cine Latinoamericano tiende más a la transgresión que a una simple expectativa o a algo esperado. Sin embargo, las imágenes, en este cine, reproducen los objetos del mundo real, siendo estos las significaciones de las imágenes. Ante esto, existe la expectativa de que este cine presenta la realidad en su dimensión socio-histórica, pero al plantearse un método analítico en busca de un modelo específico de sociedad, logra que estas imágenes adquieran significaciones complementarias o simbólicas. Este cine evidencia lo que rodea al espectador latinoamericano, le reitera su contexto social como en *PIXOTE*, que recuerda constantemente la delincuencia infantil y juvenil, así como la marginalidad, que se ve todos los días. La transgresión se presenta al crear reacción por parte del espectador, ya que, por un lado, evidencia el contexto social y, por otro, lo coloca en perspectiva histórica, haciendo reflexionar al espectador. *LUCÍA* es uno de estos casos, en donde el problema de la mujer se plantea en perspectiva histórica, siempre reflejando un contexto moral y cultural, percibido por el espectador, donde la transgresión radica en el cuestionamiento del papel de la mujer en la revolución cubana, y si va a cambiar o no su perfil histórico. La transgre-

sión se encuentra en el cuestionamiento que hace este cine al modelo de sociedad en que se desenvuelve el espectador latinoamericano.

En el Cine Internacional de globalización, la expectativa se centra en el desarrollo de un fenómeno particular y de cómo, a partir de ese fenómeno, se va a plantear una perspectiva. Por decirlo de otra manera, la expectativa es resolver, sobre la marcha, qué es lo que se quiere; deja abierta la posibilidad de diferentes posiciones sobre el problema tratado. La transgresión se encuentra en la fuerza simbólica y metafórica que adquiere este tipo de cine, es decir, las imágenes no significan lo que son, sino que significan lo que corresponde de acuerdo con su finalidad de explorar y sacar preguntas. La transgresión es la pregunta que uno se hace, no la respuesta como en el Nuevo Cine Latinoamericano. En *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN* es muy claro, pues la película plantea la expectativa de encontrar una mujer que vuele cuando hace el amor, pero la solución no era lo importante, sino que termina con una pregunta ¿por qué me dejas tan rico y te vas tan pobre, habiendo iluminado mi lado oscuro del corazón? En esta película, Oliverio encuentra lo que buscaba, pero lo deja con una pregunta más que con una respuesta. En este cine las expectativas se cumplen y la transgresión es dejar planteado un problema, una pregunta, mediante una serie de significaciones simbólicas y metafóricas. Por medio de las metáforas se construyen las preguntas, como en *COMO*

AGUA PARA CHOCOLATE, al impregnarle a la comida el estado de ánimo de la protagonista, pero plantea la duda del control de los procesos de la pasión y la emoción en el ser humano, como sucede al final de la película, donde ellos, al fin, cumplen su expectativa de casarse y, en ese momento, ardieron tanto que se quemaron, quedando como transgresión la pregunta de ¿qué es más importante, el proceso del amor o el amor mismo?

En relación con el sentido de la **narración y del argumento**, el Nuevo Cine Latinoamericano es sistemático y analítico, de manera que va en busca de un modelo predeterminado. Este cine pone a hablar la narrativa figurativa y la narrativa verbal por aparte, para crear una tercera estructura narrativa: la que construye el espectador. El discurso visual tiene un sentido y el discurso verbal tiene otro, explícitamente separados, pero su finalidad es que el espectador solucione el conflicto entre ambos tipos de narrativa. En ACTAS DE MARUSIA, las imágenes del principio nos hablan de la gente que trabaja en las minas de Marusia y, a lo largo de la película, lo figurativo desarrolla un discurso social, mientras que lo verbal desarrolla un discurso individual y psicológico. En HISTORIA OFICIAL, el discurso figurativo va adelantando lo que va a suceder en relación con las expectativas del argumento, mientras que el discurso verbal desarrolla y está en función de la condición psicológica de Alicia, la madre de la niña adoptada. La conjunción de ambos discursos le da ese sentido de realidad socio-histórica y posibilita el acercamiento con el público.

Para el caso del Cine Internacional de globalización, la narrativa figurativa y la verbal tienden a unirse, a fusionarse, sin que esto sea una reiteración, sino que ambas tendencias narrativas se desarrollan metafóricamente y en el mismo plano, sea el social o el psicológico, etc. En este cine se puede decir que lo narrativo está en función del lenguaje cinematográfico, ya que el propio lenguaje es portador del mensaje, de manera que las narrativas figurativa y verbal juntas buscan problematizar y explorar el fenómeno mostrado, ambas en el mismo nivel. Como ejemplo, en LA ESTRATEGIA DEL CARACOL, la narrativa figurativa está dirigida al discurso social, planos medios, americanos, poco primer plano, etc. y, en la narración verbal, también se maneja un discurso social; en ambos se problematiza el fenómeno del desahucio de los inquilinos, siempre en el nivel social; los diferentes niveles narrativos se mantienen en el mismo nivel.

El sentido del **montaje** en el Nuevo Cine Latinoamericano se presenta como recurso técnico para desarrollar el montaje ideológico y analítico de Eisenstein. Estará en función de crear un tercer discurso y, por lo tanto, un tercer nivel de significación. Al presentar una imagen que tiene significado por sí sola y luego otra con otro significado, la asociación de esas imágenes produce un tercer significado que no existe en cada imagen por sí sola. En el montaje se busca más credibilidad que continuidad. Es un cine que construye efectos semánticos con el montaje, pero no metafóricos. En MISS UNIVERSO se ve cómo se da credibilidad con el uso de imágenes

reales, creando efectos semánticos fuertes, que responden a un objetivo y un modelo preconcebidos, sin sentido metafórico porque se refiere a acontecimientos reales. Igualmente con *ACTAS DE MARUSIA*, que se refiere a acontecimientos reales históricos, evadiendo las metáforas. Otro ejemplo es *PIXOTE* que, a partir de una realidad determinada, se construye un efecto semántico muy fuerte y reproduce las características de la vida de los niños delincuentes, resignificando las imágenes reconocibles a diario en la realidad latinoamericana. Este montaje apela a la tendencia del cine de la realidad.

El montaje en el Cine Internacional y de Globalización juega otro papel. En vez de ser analítico, este es más inductivo, o sea, que en vez de desmenuzar la realidad en segmentos, tiende a sintetizarla, a concentrarla en ciertos elementos a los que le da carga simbólica metafórica. Este cine apela al montaje de la imagen y le impone un cine de interpretación donde el realizador dispone de un léxico para presentar su punto de

vista y el espectador lo interpreta de acuerdo con su conciencia y a su referente relacional. Este montaje tiende a ser más narrativo, rítmico y sintético; concentra la fuerza interpretativa en el desarrollo de la metáfora. Es un montaje que le da más libertad de exploración al espectador, pudiendo percibir la película desde su campo de conocimiento. *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL* se construye a partir de una metáfora urbana: el desahucio y la eliminación de un grupo social, pero este se lleva su casa, se desplaza, no se elimina y, como el caracol, carga su casa. Además, los espectadores tienen diferentes lecturas sobre esta, incluso posiciones contradictorias entre sí. En *MI QUERIDO TOM MIX* y en *LA TAREA*, se recurre a la metáfora del cine como constructor de ilusiones, buscando siempre un sistema de planos muy sencillos que tiendan a la inducción más que al análisis.

En relación con el sentido del **tiempo y del espacio**, en el Nuevo Cine Latinoamericano estos son más lineales y muy delimitados. Normalmente, tienen construcciones del

tiempo por continuidad y por condensación, así como un uso del espacio fílmico donde delimitan el espacio social de la acción. *PIXOTE*, *ACTAS DE MARUSIA*, *HISTORIA OFICIAL Y LUCÍA*, son ejemplos donde todo se delimita en el espacio social, donde se dan los acontecimientos, en un país, en un lugar específico, pero siempre en relación con una visión social del espacio; es ese espacio construido en un tiempo determinado. Es un tiempo histórico y un espacio social.

En el Cine Internacional y de la Globalización el tiempo se maneja con mayor libertad, aunque predomina el carácter de continuidad, pero el espacio es más psicológico, más íntimo y, a la vez, más universal, menos social y más general y específico a la vez. El tiempo es protagonista en este cine y el espacio tiene mayor libertad. Mientras que en el Nuevo Cine Latinoamericano, el espacio es el protagonista y el tiempo es más histórico. En *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL* todo se desarrolla en un rincón de Bogotá; predominan los espacios interiores, los detalles de los espacios, hay un espacio

psicosocial y el tiempo es protagonista por ser parte del problema fundamental del desahucio. En *LA TAREA*, tenemos un espacio delimitado psicológico y un tiempo protagonista al ser una tarea de cine. En *FRESA Y CHOCOLATE* casi todo se desarrolla en espacios íntimos y hay un límite de tiempo para que se cumplan las expectativas; el protagonista se irá de Cuba. En *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN*, también la mayoría se desarrolla en espacios de intimidad social o psicológica, el espacio es más libre, no importa dónde suceden las cosas, pero sí es importante el cuándo y el cómo.

El sentido de la **interpretación y de los personajes**, en el Nuevo Cine Latinoamericano, es de ser lo más reales posibles, a tal grado que en algunos casos se utilizan documentales o se contrata a personas que son quienes lo van a representar, como en *PIXOTE*. Esa representación de lo real lleva a contraponerlo con la vida cotidiana, especialmente de los espectadores. Se tiende mucho al arquetipo de personajes, aunque estos sean personajes de la vida real. En *HISTORIA OFICIAL* se presenta una profesora de historia que desconocía el origen de su niña adoptada y un marido de la burguesía nacional que pactaba con los militares; estos son personajes reales, y que se busca que sean representados lo más fielmente posible, pero se construyen como arquetipos; ellos actúan de cierta manera ya esperada. Lo mismo en *PIXOTE*, y tal vez como caso diferente pero que no cambia el sentido, *MISS UNIVERSO*, al utilizar tomas reales, identifica más a los personajes con la realidad. Se busca juntar interpretación con los personajes

y la vida real. Se da un distanciamiento entre los personajes y el público.

En el Cine Internacional y de Globalización los personajes y la interpretación buscan estar más cerca del público, buscan más identificación con el espectador. Se desarrollan no como arquetipos, aunque son personajes difíciles de encontrar en la vida real como tales, con esas características, aunque su comportamiento sí es más cotidiano. Esto le da un sentido de diversidad y de conocimiento transversal, en el que se reconoce la mezcla que es cada uno. Oliverio en *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN*, los personajes de *MI QUERIDO TOM MIX*, los personajes de *FRESA Y CHOCOLATE*, son personajes menos arquetípicos; más polifacéticos, son más particulares en cada una de las sociedades, pero se manejan dentro de las contradicciones del fenómeno enunciado en la película.

El sentido de **lo sintético y lo contextual**, en el Nuevo Cine Latinoamericano, determina que este es un cine de carácter nacional, con una visión regional, ubicado en el conflicto colonialismo-colonizados, y busca problemas y soluciones comunes. Esto promueve que se produzca de forma colectiva o con principios comunes y, por sus principios, tiene que realizarse fuera de la oficialidad de sus países, hasta llegar a realizarse en el exilio como *ACTAS DE MARUSIA*. Se refiere a acciones o hechos por lo general históricos y siempre busca crear un efecto de reacción en el público latinoamericano. *PIXOTE* quería hacer evidente el problema de la marginalidad y de la delincuencia y, haciendo esa aclaración sobre

la realidad, buscaba un efecto de reacción del público. Igualmente *ACTAS DE MARUSIA*, que termina en el momento en que un trabajador huye con las actas de lo que sucedió en Marusia, con lo que se busca el efecto sobre el público de acogerse a esos principios.

En el Cine Internacional de Globalización lo contextual responde a una sociedad y a una cultura de los medios de comunicación, donde Latinoamérica está inserta dentro del mercado de la cultura mundial y se empieza a hacer cine latinoamericano con la participación de las coproducciones y la participación de actores de diferentes países. Esto incidirá en un lenguaje menos regional y más post-nacional, para hacerse partícipe de estas coproducciones. A la vez, en este cine, Latinoamérica se reconoce como tal, como una cultura híbrida y como tal se difunde en el mundo (García Canciani; 1993). Trata temas más universales, sólo que contextualizados en Latinoamérica, cuyo problema tiene la raíz en la misma Latinoamérica. Y se busca que el espectador participe de las problemáticas que plantea este cine, desde su marco de referencia y desde su posición social. En ese sentido, es un cine menos intelectual que el Nuevo Cine Latinoamericano.

Conclusiones

Con base en esta comparación de los sentidos de los factores de la estética del cine, entre la propuesta estética del Nuevo Cine Latinoamericano y la propuesta estética del Cine Internacional y de la Globalización en

América Latina, es que se puede concluir que el primero, según sus principios y paradigmas, se ubica dentro de las teorías metodológicas del cine y, el segundo, se ubica dentro de las teorías de campo.

El Nuevo Cine Latinoamericano es sistemático, analítico, selecciona una parte de la realidad para representarla como el todo, se ubica en perspectiva según un modelo preestablecido y siempre está en una constante corrección del camino. Sus temas se refieren a problemas internos con el enemigo afuera y están o se encuentran afuera de la realidad cinematográfica.

El Cine Internacional y de la Globalización es fenoménico y, por lo tanto, inductivo, lo que hace es plantear problemas, utiliza un método exploratorio, propicia un conocimiento transversal, o sea, que se ataca por diferentes ángulos y busca el apego del discurso con el espectador. Sus temas se refieren a problemas globales con el enemigo adentro, y están dentro de la realidad cinematográfica.

Esta comparación de ambos cines latinoamericanos, también lleva a concluir que entre ambos se da un desarrollo, de manera que se pasa de un cine que se utiliza como medio para reflejar la realidad, a un cine que es la realidad misma. Se pasa de un cine de una estética de reacción, a un cine de una estética de metáfora. Se pasa de un cine según una estética romántica, a un cine de una estética crítica. Se pasa de un cine que analiza la realidad y junta las partes para crear significación, a un cine que sintetiza y concentra la significación en la metáfora. Se pasa de un

cine que ve su realidad como objeto de estudio, a un cine que se ve en la realidad misma. Se pasa de un cine que plantea modelos, a un cine que plantea problemas.

Retomando las palabras de Mario Benedetti del epígrafe inicial *tal vez ha llegado el momento de que el arte latinoamericano en general, y el cine latinoamericano en particular, propongan claves, definan rastros y rostros propios*, de manera que si bien queda la pregunta ¿existe o existirá un cine latinoamericano? sí, se puede decir que hasta el momento se han desarrollado propuestas estéticas coherentes, que han tenido un impacto sobre el cine de esta región y del mundo y, en tanto los latinoamericanos se reconozcan en él, aunque sea una parte de esa heterogeneidad e hibridación, existirá un aporte de estas culturas al cine de la actualidad.

Bibliografía

ACHA, JUAN

1984 **Ensayos y ponencias Latinoamericanistas**. Ediciones GAN. México.

ALCINA, JOSÉ

1984 **Arte y Antropología**. Alianza forma. Barcelona.

BENEDETTI, MARIO

1994 "Cine y Poesía". En: **Cine cubano**. Vol. 138, La Habana.

CASETTI, FRANCESCO

1994 **Teorías del cine**. Ediciones Cátedra, Madrid.

EISENSTEIN, SERGEI

1986 **La forma del cine**. Siglo Veintiuno, México.

GARCÍA AGRAZ, CARLOS

1993 **Poética e imaginación en el nuevo cine latinoamericano**. Manuscrito, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, Dic.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1993 "¿Habrá cine latinoamericano en el año 2000?" En: **La Jornada: Nueva Epoca**. México, D.F., febrero.

GARNIER, JOSÉ ENRIQUE

1995 **Para una semiosis de la producción cinematográfica**. Inédito.

LOTMAN, YURI

1973 **Estética y semiótica del cine**. Gustavo Gili. Barcelona.

PRIETO, DANIEL

1992 **Estética**. EUNA. Costa Rica.

SCHUMANN, PETER

1985 **Historia del cine latinoamericano**. Editorial Legasa, Argentina.