

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN**



**PUCP**

**Genealogía del tiempo en el cine moderno: del neorrealismo italiano  
a “Los Muertos” de Lisandro Alonso**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN  
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

**AUTOR  
ANDRES COTLER AVALOS**

**ASESOR  
MANUEL AUGUSTO DEL VALLE CARDENAS**

**Lima, Abril, 2018**

---

## **Resumen**

*En este texto, el autor desarrolla la historia del neorrealismo italiano y el contexto histórico en el que se desarrolló. De igual manera, se rastrea las características de su estética que supuso un momento de corte frente a las anteriores estéticas realistas. Frente al neorrealismo visto únicamente como crítica o crónica social, algunos críticos y filósofos como André Bazin y Gilles Deleuze relevaron sus aportes en la Historia del Cine tanto por las innovaciones en la puesta en escena como por ser el inicio de un cine que utilizó el tiempo cinematográfico en tanto elemento expresivo primordial. Fueron algunos directores provenientes de este movimiento, en la década del cincuenta, como Roberto Rossellini, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni quienes hicieron el tránsito de una estética neorrealista al cine moderno, privilegiando al tiempo cinematográfico como una característica importante en el cine de autor de entonces, que Deleuze denominó como Imagen-tiempo. La vigencia de estos directores en el cine contemporáneo no es casual: marcaron un territorio que luego será emulado por jóvenes directores interesados en los efectos expresivos y poéticos del tiempo cinematográfico. Ese es el caso de varios de los directores más interesantes de América Latina durante la primera década del año dos mil. Ese es el caso del cineasta argentino Lisandro Alonso.*

## **Palabras claves:**

*Neorrealismo italiano - Imagen-tiempo - cine moderno - cine de autor - puesta en escena -*

---

---

## Summary

*The research focuses on the history of Italian neorealism and the historical context in which it developed. Similarly, it analyzes the characteristics of its aesthetics that implied a rupture with previous realistic aesthetics. Considering neorealism only as a criticism or social chronicle, some critics and philosophers such as André Bazin and Gilles Deleuze, divulged its contributions in the History of Cinema both for its innovations in staging as for being the outset of a cinema that uses cinematographic time as a fundamental expressive element. Some of the directors of this movement in the decade of the fifties as Roberto Rossellini, Fellini and Michelangelo Antonioni started the movement from a neo-realistic aesthetic to modern cinema granting especial characteristic to cinematographic time in the author cinema of that time, which Deleuze labeled as the Time-Image. The authoritativeness of these directors in contemporary filmmaking is not fortuitous: they underline a territory that will be later imitated by young directors interested in the expressive and poetic effects of the cinematographic time. This is the case for some of the most interesting directors of Latin America during the first decade of the year 2000. This is the case of Argentinean director Lisandro Alonso.*

## Key words:

*italian neorealism- The Time- Image- modern cinema- auteur cinema- staging*

---



*“la lentitud es belleza  
copio estas líneas ajenas  
respiro  
acepto la luz”  
Blanca Varela*

*“Time is an abyss profound as a thousand nights”  
Nosferatu, El Vampiro (1979) de Werner Herzog*

## Indice

Resumen.....	2
Introducción.....	8

### **I. CAPITULO I    Aproximaciones al Neorrealismo**

1.1 El neorrealismo y la estética del realismo.....	19
1.2 Inicios y características del neorrealismo.....	23
1.3 De realismos: el melodrama social, el realismo transparente y el “neorrealismo difuso”.....	25
1.4 La forma y el tiempo cinematográfico.....	30
1.5 Del “neorrealismo difuso” a la modernidad.....	33
1.6 Algunas interpretaciones teóricas sobre el neorrealismo.....	39
1.7 Influencias del neorrealismo italiano .....	48
1.8 Conclusiones parciales .....	53

### **II. CAPITULO II    Del cine clásico al cine moderno de autor**

2.1 El cine clásico.....	60
2.2 El cine de autor.....	66
2.3 El neorrealismo italiano y la transición a la modernidad.....	70
2.4 Sobre el estilo trascendental.....	74
2.5 Conclusiones parciales.....	78

### **III. CAPITULO III    El Neorrealismo y el cine latinoamericano**

3.1 El neorrealismo en América Latina .....	83
---	----

3.1.1	Los años cincuenta y sesenta.....	84
3.1.2	Orígenes del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).....	85
3.1.3	Los años setenta y posteriores.....	88
3.2	Los nuevos escenarios en el cine latinoamericano.....	89
3.2.1	Nuevo milenio, nuevos paisajes.....	90
3.2.2	Nuevo milenio, nuevas tensiones.....	93
3.3	El nuevo cine argentino.....	96
3.4	El autor.....	102
3.5	Introducción a “La Libertad” y “Los Muertos”.....	104
3.6	Análisis de “Los Muertos”.....	106
3.6.1	“Los Muertos” y los elementos provenientes del neorrealismo.....	106
3.6.2	“Los Muertos” y el tiempo cinematográfico.....	110
3.6.3	“Los Muertos” y el minimalismo.....	114
3.6.4	“La Libertad”.....	117
3.6.5	Nuevo Cine argentino y neoliberalismo.....	119
3.7	Conclusiones parciales.....	121

#### **IV. CAPITULO IV El cine del futuro y el tiempo: tensiones contemporáneas**

4.1	La Escuela de Frankfurt y la industria cultural.....	127
4.2	El cine contemporáneo y la industria cultural.....	131
4.3	Cine de autor e industria cultural en el mundo globalizado.....	137
4.4	El cine y la creencia en el mundo.....	141
4.5	Conclusiones Parciales.....	145

<b>V.</b>	Conclusiones finales.....	148
<b>VI.</b>	Bibliografía .....	156
<b>VII.</b>	Filmografía Lisandro Alonso.....	158
<b>VIII.</b>	Anexos.....	159





## INTRODUCCIÓN

Desde la creación del cine narrativo, a principios del siglo XX, el tiempo cinematográfico tuvo un carácter funcional a la narración de acuerdo a los principios de la economía y la fluidez narrativa, propias del cine clásico. En efecto, desde 1905 gracias a las primeras experiencias narrativas de la Escuela de Brighton, de Edwin Porter y de David Wark Griffith, las películas adquirieron un nivel de complejidad narrativa debido al establecimiento de las reglas de continuidad, las acciones paralelas, el mejor uso de las elipsis y del desglose (los numerosos tiros de cámara y de planos utilizados en cada escena). En este cine, la duración de los planos, así como la puesta en escena eran funcionales en el sentido de que se sometían al argumento y a las acciones de los intérpretes. Es el llamado estilo “invisible” o “transparente” del cine clásico.

En la década de 1920, posterior a la Revolución rusa y como fruto de una nueva estética, cineastas como Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin y Serguei Eisenstein postularon un cine revolucionario que tenía como principal fundamento expresivo al montaje o edición. La idea de la cual partían era que la edición -el corte febril, rápido y el choque, colisión y dialéctica entre dos imágenes- permitía crear emociones y conceptos sobre la Historia y el nuevo devenir. Un manifiesto cinematográfico de agit-prop. Así, el tiempo cinematográfico tenía una textura distinta a la del tiempo real. Una fenomenología trepidante y expresiva que se acercaba a la propaganda y al activismo político.

Por ello, el teórico y crítico francés André Bazin consideró que el neorrealismo italiano, en los años cuarenta, constituía la primera estética realista en la Historia del Cine, al imprimirle al tiempo cinematográfico una presencia expresiva y fantasmática de distinto relieve a otras corrientes y películas anteriores. Bazin creía en una representación fílmica en donde el tiempo adquiere una poesía, una autenticidad y densidad única debido a la existencia en el guion de escenas de “esperas” (Rossellini) que no priorizan la fluidez narrativa sino el seguimiento conductista y detallado de los personajes y al uso en la puesta en escena de los planos secuencia, de la profundidad de campo en el registro fotográfico y de los movimientos de la cámara con un tiempo cinematográfico



similar o idéntico al tiempo real. Esta idea de guion, puesta en escena, composición visual y montaje sintético potenciaban la continuidad temporal y por extensión enriquecían la ilusión de la realidad. Frente a un cine entendido como fractura y manipulación del tiempo como en el cine soviético, André Bazin consideró que el neorrealismo italiano era una corriente cinematográfica innovadora, provista de un “humanismo revolucionario” y de “una búsqueda ontológica” que vinculaba al espectador a la realidad tal como esta es y sin ninguna manipulación del realizador. El encuentro no solo con la realidad, sino con la verdad.

Algunas de las películas del neorrealismo italiano como “Umberto D”, “Ladrón de Bicicletas” y “Alemania, año cero” -como escribieron Isaac León Frías y Ricardo Bedoya en su libro “Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento”- “abrieron su estilo a la contemplación de la realidad”. En efecto, el neorrealismo italiano no solo fue una fuente de inspiración para películas orientadas a la crónica y la crítica social en el cine internacional sino también constituyó una reflexión sobre los efectos artísticos del tiempo cinematográfico. El cine como fuente de reflexión artística e intelectual; y en particular el tiempo con una densidad expresiva nueva y poderosa.

Junto con cinematografías como las de Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Orson Welles y William Wyler el neorrealismo italiano –con cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni- sobrepasó las normas del cine clásico, potenció al arte cinematográfico y alumbró nuevas rutas para lo que sería años después el cine moderno.

Es por ello que en este trabajo de investigación, se desarrollará este particular itinerario cinematográfico destacando los aportes del movimiento italiano, el posterior salto al cine moderno y luego su compleja influencia en el cine latinoamericano. Si bien son varias las innovaciones del neorrealismo, la tesis se centrará especialmente en el uso del tiempo cinematográfico –tanto en el guion como en la puesta en escena- apoyándose en los análisis de André Bazin y del filósofo francés Gilles Deleuze.

Si bien las consecuencias de este uso artístico del tiempo son múltiples –las connotaciones espirituales en Tarkovsky, la confusión existencial en Antonioni o los cuestionamientos dramáticos en Bergman-, el estudio se centrará en el cine

latinoamericano y en una película que tuvo una importancia destacada en los inicios del nuevo siglo, “Los Muertos” (2004) de Lisandro Alonso.

“Los Muertos”, segundo largometraje del cineasta argentino Lisandro Alonso, fue una película influyente por su interesante estilo contemplativo tanto en su guion de “esperas” como en el uso del tiempo cinematográfico. El impacto, la novedad y el talento subyacentes en la película -una aguda mirada sobre el cine y la realidad argentina- fueron la confirmación de que, por esos años, junto con otros nuevos cineastas latinoamericanos como Carlos Reygadas, Paz Encina, Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella entre otros, se estaban creando propuestas cinematográficas en América Latina diferentes a lo realizado anteriormente. “Los Muertos” no era otra película mas sobre la pobreza y la marginalidad en el cine latinoamericano, sino desarrolló un inusual uso del tiempo cinematográfico y de la puesta en escena. Lo que la hacía diferente, no era su temática sino su tratamiento cinematográfico. Pero, ¿ Por qué la hacía diferente ?, ¿ Por qué una película en la que no ocurría nada o poco podía atraer a una audiencia especializada de críticos y del gremio cinematográfico ?, ¿ Qué resonancias despertaba lo no enunciado y lo latencial en esta ?, ¿ Era una apuesta absolutamente novedosa y original o mas bien era una puesta al día de viejas tradiciones propias de un cine mas internacional ?. Estas y otras preguntas eran las que confluían alrededor de esta película<sup>1</sup>.

“Los Muertos” se produjo dentro de un contexto particular, el llamado Nuevo Cine argentino. Aquel fue un momento de renovación que reaccionó frente al cine que se producía en los años setenta y ochenta en ese país. Fue un movimiento generacional que influyó, dentro del cine del subcontinente y a nivel internacional, en los mas importantes festivales de cine. Sus jóvenes directores -Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Pablo Trapero, Adrián Caetano entre otros- conjugaban historias que indagaban en las subjetividades en una época de cambios traumáticos para su sociedad, las reformas neoliberales impuestas por el gobierno (1989-1999) de Carlos Menem; sin embargo, no fue un cine de tesis o un cine ideologizado sino por el contrario se relacionó con la realidad a través de interesantes planteamientos cinematográficos.

---

<sup>1</sup> Un testimonio vívido sobre su primera presentación en Bafici 2004 se puede leer en el comentario del crítico de cine Oscar Contreras (ver última página de la tesis)

Siguiendo el conocido dictamen de Roberto Rossellini, se trataba más de mostrar que de demostrar. Más de revelar esa realidad, que de pontificar sobre ella.

En varias de las películas de este movimiento, lo interesante fue no solo la indagación dramática que daba cuenta –directa o indirectamente– sobre los cambios sociales e individuales, sino también cómo, simultáneamente, se generaba una reflexión cinematográfica sobre el tiempo y sus posibilidades expresivas. Y cómo dicha reflexión influía en la puesta en escena y en la relación muchas veces fronteriza entre ficción y realidad. Una apuesta cinematográfica que se aproximaba pero también tomaba distancia frente a las mejores propuestas realistas del cine de autor de entonces como las del Dogma 95 (Lars von Trier, Thomas Vinterberg), la de los hermanos Dardenne y de Ken Loach.

El investigar sobre si “Los Muertos” era una experiencia cinematográfica novedosa o si más bien se trataba de una reinención de una antigua tradición cinematográfica, significó plantearse preguntas sobre la importancia del tiempo cinematográfico y sus consecuencias estéticas y éticas. Para ello, se revisaron las distintas experiencias cinematográficas existentes y las distintas reflexiones producidas por teóricos, críticos y directores alrededor de la hipótesis principal: el postular la existencia de un cine que tiene en la experiencia del tiempo cinematográfico un eje principal. Una genealogía cinematográfica del tiempo, y cómo en consecuencia existieron tradiciones cinematográficas –como las creadas durante el neorrealismo– que no mueren, sino se reinventan y se convierten, de manera paradójica, en lo moderno de una época como es el caso de la película “Los Muertos”. Cómo el pasado interviene en el presente en forma de respuestas a demandas y necesidades artísticas de cada época. Y cómo las tradiciones son apropiadas para ser resignificadas en distintas producciones en el cine de autor contemporáneo

Alrededor de esta hipótesis principal –que significa estudiar un proceso de películas desde los años cuarenta y su influencia en películas contemporáneas– se desarrollaron dos hipótesis secundarias: cómo el neorrealismo significó un momento de corte entre el cine clásico y el cine moderno, dando paso a este último precisamente por algunas de sus características que rebasaron los límites del cine clásico. Y la segunda, cómo el neorrealismo influyó al cine latinoamericano en dos momentos marcados. Desde los

años cincuenta, como crónica y crítica social reflejando una época de expectativas políticas y sociales, y luego desde fines de los noventa como una modalidad narrativa que permitió explorar la crisis de las subjetividades en sociedades en proceso de cambio en películas con un “élan” o “mood” de melancolía. En efecto, desde fines de los noventa, la influencia neorrealista en el cine del subcontinente dejó de ser un neorrealismo social y pasó -o se entremezcló- a un neorrealismo “interior”<sup>2</sup>.

La metodología de investigación ha sido textual porque se han revisado películas y lecturas con un tipo de análisis influenciado por los Estudios Culturales y los Estudios Cinematográficos (Cinema Studies), al priorizar las interpretaciones y el enfoque ensayístico. Sin embargo, también se ha desarrollado un enfoque intertextual o comparativo al relacionar películas y lecturas clásicas sobre el tema con una mirada diacrónica, con el objetivo de crear una línea de tiempo (genealógico) en la tradición cinematográfica. El método por ello ha sido analítico, interpretativo, comparativo y contextual.

La importancia de este trabajo consiste en estudiar los análisis sobre el uso del tiempo cinematográfico en el cine moderno y cómo sigue aún vigente en determinado cine de autor. A diferencia de lo que Deleuze denominó el cine de la Imagen-movimiento, propio del cine clásico, el tiempo cinematográfico adquirió presencia expresiva, ética y filosófica a partir de los años cuarenta en la Historia del Cine. En una parte de la producción cinematográfica, sobre todo en el cine de autor, el tiempo cinematográfico dejó de ser funcional a un relato causal, de tiempos fluidos y con argumentos extraídos de un género cinematográfico, convirtiéndose en una presencia fantasmática y latencial que aporta textura y densidad, diferenciándose del modelo genérico de la industria.

El objetivo de este trabajo consiste en analizar y relevar experiencias cinematográficas diferentes al cine de industria y en particular el desarrollar una reflexión sobre el tiempo cinematográfico y sus expresiones en distintas filmografías. La búsqueda de nuevas formas artísticas y nuevas sensibilidades cinematográficas como posibilidad para lograr un cine a contracorriente de la producción masiva del audiovisual y de la industria cultural caracterizada cada vez mas por el vértigo visual y la estridencia sonora.

---

<sup>2</sup> el “neorrealismo interior” fue la denominación de la crítica francesa para clasificar el cine de Michelangelo Antonioni. Un cine que abandonaba lo social por uno intimista.

Por otra parte, se investigó sobre el estado de la cuestión y se han podido encontrar tesis que se entrelazan, solo de manera muy tangencial, con la presente investigación. En “Perspectivas y posibilidades de crecimiento del cine peruano en el contexto mundial” (2009), tesis de magister de Nathalie Hendrckx, la autora aporta algunos datos que confirman los puntos de vista sobre el control del cine norteamericano en el mundo. La autora informa que según el Informe 2010 del Observatorio Audiovisual Europeo en el 2009 se produjeron 1, 168 películas en Europa; sin embargo, sus películas solo lograron capturar el 26, 7 % del total de su mercado, mientras las películas norteamericanas representaron el 70%.

En “La estetización de la violencia en las películas *Inglourious Bastards* y *Django Unchained* del cineasta Quentin Tarantino como un intento enunciativo de la violencia de las víctimas y los victimarios” (2016) de Andrea del Rosario Quiroz se hace un análisis pormenorizado de los procedimientos visuales y narrativos de Tarantino y cómo este cineasta –entre las exigencias de la industria y el punto de vista innovador del autor- entremezcla su cine con el del cine de las artes marciales, el spaghetti western y la cultura pop norteamericana. En “Fresas salvajes” y “Persona”, el encuentro con un mismo y las relaciones humanas en el cine de Ingmar Bergman” (2004) de Susana Elvira del Río Kuroiwa se asiste a un análisis filosófico e histórico del cineasta nórdico. Finalmente, en “La Imagen-tiempo en la filosofía de Gilles Deleuze” (2013), tesis de magister de Sebastián Pimentel, se hace un análisis detallado de las ideas sobre el cine de la Imagen- tiempo de Deleuze.

El aporte de la presente investigación es el de reflexionar sobre el tiempo cinematográfico según los escritos de críticos, filósofos y directores con conocimiento pleno de la materia. El crear una reflexión cinematográfica –la búsqueda de una filiación y continuidad- desde su análisis más íntimo (si consideramos que el cine se basa en el espacio y tiempo); cómo el tiempo cinematográfico tiene una importancia ética y estética más allá del argumento de una película. El comprender cómo el uso del tiempo cinematográfico es fundamental para la creación de una estética realista según los neorrealistas pero también una espiritual según la estética de Tarkovski. Y cómo el tiempo cinematográfico funciona, con distintos matices, en el presente tanto en el cine moderno como en el cine latinoamericano.



En el capítulo 1 se utiliza un enfoque descriptivo, explicativo y analítico que contextualiza los antecedentes del cine neorrealista, el cine italiano durante el régimen de Benito Mussolini y la posterior reacción generacional de los jóvenes cineastas italianos. En este capítulo, se analizan las características del neorrealismo y se relevan sus aportes a la Historia del Cine. Así también, se desarrollan interpretaciones sobre el movimiento cinematográfico italiano como las del crítico André Bazin y del filósofo Gilles Deleuze por su original interpretación del neorrealismo italiano, del tiempo cinematográfico, de la puesta en escena y de la narración en varias de las producciones más emblemáticas del neorrealismo.

En el capítulo 2, se describe y analiza el corte histórico y estético entre el cine clásico y el cine moderno. Se analizan las características del cine clásico y de la industria hollywoodense a fin de crear un tipo de cine con pretensiones de carácter global. Luego, en los años cincuenta y sesenta, el cine moderno que surgió, influenciado por el neorrealismo, se desplegó en múltiples poéticas de autor. Luego, se desarrollaron diversas interpretaciones sobre el neorrealismo y el momento de quiebre que cumplió entre esos dos estadios del cine.

En el capítulo 3 se desarrolla la relación entre el neorrealismo italiano y el Nuevo Cine latinoamericano (NCL) de los años cincuenta y sesenta y luego sobre su relación con el Nuevo Cine argentino en los años noventa y en particular con el cine de Lisandro Alonso. El capítulo subraya, por un lado, cómo el neorrealismo como crónica y crítica social influyó fuertemente en América Latina desde la década del cincuenta hasta la del ochenta por las urgencias sociales y políticas que se vivieron en el subcontinente; pero es a partir de los fines de los noventa y del nuevo milenio, que otra estética del tiempo -el minimalismo, o el “slow cinema”- con orígenes en el neorrealismo, se volvió referente de cineastas jóvenes latinoamericanos (Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Rodrigo Moreno, Paz Encina, Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella).

En este capítulo, también se desarrolla un panorama sobre el Nuevo Cine argentino de los años noventa y se centra en Lisandro Alonso, su formación, sus opiniones sobre el cine, sus intereses estéticos y se abordan sus dos primeras películas “La Libertad”<sup>3</sup>

(2001) y “Los Muertos” (2004), dos de las películas mas radicales en el nuevo cine argentino y latinoamericano con respecto al uso del tiempo cinematográfico.

El capítulo 4 es una síntesis reflexiva sobre el cine del presente y futuro. Mientras el marketing y los blockbusters del cine de industria alientan producciones con mucho vértigo visual y sonoro inspiradas en las nuevas tecnologías digitales, el cine de autor, que privilegia el tiempo y el pensamiento, se convirtió en un cine de resistencia. En un cine de minorías. Por ello, se desarrolla analíticamente el concepto de la industria cultural -propuesto por la Escuela de Frankfurt- aplicándolo al cine de la industria. A partir de las ideas del filósofo alemán Theodor Adorno, se desarrollan dos estudios contemporáneos del cine que cuestionan y matizan -o mas bien confirman- las hipótesis de Adorno. Pero nunca les son indiferentes.

Al finalizar, se colocan las fuentes primarias y secundarias del trabajo de investigación, la filmografía de Lisandro Alonso y la bibliografía utilizada.

En los Anexos, se colocan los premios y reconocimientos que han recibido las películas del cineasta argentino. Luego, se agregan algunas citas seleccionadas de Roberto Rossellini que ayudan a entender su estética, primero realista y luego mas introspectiva, como colofón para entender a Alonso y el cine realista y minimalista. Por último, se lee un post del Facebook (mayo 2015) del crítico peruano Oscar Contreras quien, de manera testimonial, cuenta cómo fue el estreno de “Los Muertos” en el festival de Bafici en el 2004 en Buenos Aires y la recepción que esta tuvo.





Capítulo I  
Aproximaciones al Neorrealismo

El presente capítulo se propone desarrollar las características del neorrealismo como movimiento cinematográfico y el contexto histórico en el que surgió como un movimiento generacional que cuestionó moral, cultural y políticamente las bases ideológicas del fascismo italiano. El neorrealismo italiano no solo constituyó una crónica de la derrota y sus consecuencias sociales y humanas; también desarrolló una mirada artística ante las precariedades cotidianas. Hay en su visión realista, una demanda moral de dar a conocer la realidad tal como está se presentaba, prescindiendo del carácter evasivo del cine de industria. Esa impronta documental del neorrealismo -lo que el director y teórico John Grierson en su ensayo fundacional en “Postulados del Documental” (1926) esgrimía como el “intimismo del conocimiento” del documental- estaba caracterizada por una mirada moral y humanista en relación a los personajes, sus conflictos y la sociedad en la que se desenvolvían. Una actitud empática y compasiva en el caso de Vittorio de Sica, o de una transparencia por la verdad en el caso de Roberto Rossellini.

A pesar de experiencias cinematográficas anteriores al neorrealismo como el “realismo poético” francés de la década del treinta (Jean Renoir, René Clair, Marcel Carné) y de las experiencias documentales realizadas durante el fascismo italiano, el neorrealismo presentaba una ética y una estética realista que fundó una nueva propuesta cinematográfica, que influenciará el cine en adelante. El neorrealismo se propuso no solo retratar la realidad, sino el crear una forma cinematográfica que la revelaba de manera transparente. De allí, la importancia de la puesta en escena a través del uso de los planos secuencia que permitían seguir y conocer a los personajes en sus mínimos gestos, la profundidad de campo y las composiciones visuales de conjunto que incorporaban de manera vívida el espacio circundante. Así también, los guiones que rescataban los detalles y los desarrollos minuciosos de sus personajes. Sus películas creaban una estética con un tiempo cinematográfico dilatado identificable al tiempo real, que será luego potenciado y puesto al servicio de propuestas autorales como las de Rossellini y Antonioni. Estos autores empezaron su trayectoria en el neorrealismo para luego desmarcarse y dirigirse hacia el cine moderno que tiene como pilares al autor y la puesta en escena: cineastas que subjetivizaron el tiempo cinematográfico -a partir del uso originario del tiempo cinematográfico del neorrealismo- usando un tiempo largo,

contemplativo y esencial <sup>4</sup>. Lo que el filósofo Gilles Deleuze denominó como una de las características del cine moderno: la predominancia de la Imagen-tiempo en contraposición a la Imagen- movimiento que definía al cine norteamericano.



---

<sup>4</sup> En el caso de Michelangelo Antonioni, este uso del tiempo cinematográfico se le denominó como los “tiempos muertos”.

## **1.1 El Neorrealismo y la Estética del realismo**

La denominación “neorrealismo” provino del crítico y guionista italiano Norberto Barolo quien, en 1943, analizó este “nuevo” realismo cinematográfico que se diferenciaba del realismo del cine silente italiano, ya que se trataba de una nueva realidad distinta a la de los años veinte, previa a la Segunda Guerra Mundial.

Si bien, en un inicio, el cine italiano se vio favorecido por la política cinematográfica del régimen mussoliniano (1922-1945) por la construcción de los estudios de Cinecittà (1937), la fundación del Centro Experimental de la Cinematografía (1935) y los estímulos a la producción industrial, los jóvenes directores del neorrealismo se opusieron al cine evasivo del régimen (las comedias del teléfono blanco, las colosales epopeyas históricas y los melodramas) y tomaron un camino alternativo -al igual que en otras expresiones artísticas como la literatura, la pintura y la arquitectura-, privilegiando el retrato social en medio de la descomposición italiana en un contexto de fin de guerra. El arte entendido como crónica y crítica social.

A pesar de que la primera película del neorrealismo italiano fue “Obsesión” (1942) de Luchino Visconti, una adaptación de “El cartero llama dos veces” de James Cain, la Historia del Cine coloca con mayor énfasis a “Roma, ciudad abierta” (1945) de Roberto Rossellini como el momento fundacional del movimiento cinematográfico. La película narró la lucha de seres anónimos y populares de la ciudad –niños, prostitutas, curas y partisanos de la Resistencia- frente al dominio nazi, precisamente en el momento histórico en que el ejército alemán abandonaba Roma ante la cercanía de las fuerzas militares norteamericanas. La película instaló desde su premisa dramática uno de los fundamentos del neorrealismo: la imbricación de la vida y el arte, el incorporar la realidad inmediata en la ficción. La ficción documental como testimonio de una época.

Así, uno de los momentos impactantes para los espectadores italianos de “Roma, ciudad abierta” fue la escena de la tortura con el soplete dirigida por el oficial Bergmann de la Gestapo contra Manfredi, uno de los líderes de la Resistencia, con reminiscencias según Angel Quintana, “con el amplio legado de la iconografía cristiana de la Pasión” (1997: 73). Esta escena hacia el final del filme cuestionó, según el mismo autor, “las formas

prototípicas de la representación en el cine italiano” y concluye que Rossellini “se propone develar la realidad que la historia oficial ha ocultado: “el horror (..) el efecto final implica la pérdida de la inocencia del cine ante la crueldad del mundo real” (1997:73) . A su vez, el historiador del cine italiano Gian Piero Brunetta en “Guía de la Historia del cine italiano” considera que “prácticamente, gracias a Rossellini y De Sica-Zavattini es redefinido por completo el pacto comunicativo con el espectador, ya no invitado a mirar sino a ver (..) con los ojos de la mente, a testimoniar y a compartir” (2008: 116). Mas adelante, el mismo autor agrega: “Rossellini revoluciona los códigos de la representación, reconduce la cámara a la altura del hombre, devuelve visibilidad a cada aspecto de lo real y otorga dignidad y conciencia a todos los personajes, reinventa (..) devuelve al cine el rol de instrumento de conocimiento humano y toma de conciencia colectiva” (2008: 131). Mientras tanto, el escritor Italo Calvino escribía sobre el efecto que produjo “Roma, ciudad abierta” en los espectadores: “cargados cada uno de historias que contar. Cada uno había tenido la suya, cada uno había vivido vidas irregulares, dramáticas, aventuradas. Se nos arrancaba la palabra de la boca” (2008: 132).

Inicialmente, “Roma, ciudad abierta” fue un proyecto de cortometraje inspirado por Don Morosini, un cura fusilado por los alemanes. Sin embargo, durante la escritura del proyecto, los guionistas <sup>5</sup> fueron incorporando nuevas historias y personajes emblemáticos de la ciudad; así, el corto se convirtió en un proyecto de largometraje hasta volverse una narración coral. La película construida en base a cuatro interiores -el departamento de Mina, la sacristía de Don Morosini, el departamento de Marina y el cuartel de la Gestapo-, registró, con una voluntad de documental, los espacios naturales de la ciudad mostrándonos la vida romana como nunca antes, rompiendo con anteriores simulacros de realismo. Por ello, Angel Quintana escribe que “dicha utilización de los exteriores permite, también, una relación entre la ficción y el mundo real que origina la tensión que permite avanzar el relato hacia una dirección nueva con respecto al cine de su época” (Quintana, 1995: 69). Paradójicamente, las innovaciones del neorrealismo se basaron en una suma de precariedades con las cuales debía lidiar cotidianamente.

---

<sup>5</sup> Inicialmente, colaboraron los guionistas Sergio Amidei y Alberto Consiglio, aparte del mismo Rossellini. Luego se incorporó Federico Fellini.

En efecto, “Roma, ciudad abierta”, realizada en medio de las precariedades materiales del momento, encarna una nueva concepción del realismo en el cine<sup>6</sup>. Influenciado por la tradición del documental -género que Rossellini desarrolló durante el régimen fascista-, el director italiano creó un retrato objetivo de la época, utilizando una dramaturgia melodramática. Una estética documental (en el caso de filmar en locaciones naturales y no en estudios, la incorporación de la vida cotidiana en la ficción) y ficcional (su argumento) que desarrolló una sencilla pero efectiva trama con sentimientos que movilizaban el amor, la compasión y la piedad, al mismo tiempo que buscaba la concientización e identificación política y sentimental de sus espectadores. De esta manera, se retrató la crueldad del aparato represivo nazi en contraste con los actos heroicos y amor a la patria del pueblo romano representados por el cura Don Piero y el comunista Manfredi. Esa conjunción de personajes divergentes pero alineados en la lucha antifascista, crearon un retrato psicológico y social de la época. Asimismo, la inmediatez del hecho acontecido narrado como una crónica era igualmente una novedad; “con Roma, ciudad abierta”, el cine pasó a convertirse en un instrumento de concienciación moral. Esa fue su gran revolución” (Quintana, 1995: 70-71).

La película ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1946 y tuvo un éxito inusitado en Europa y Estados Unidos en donde permaneció dos años en cartelera<sup>7</sup>.

*“Roma, ciudad abierta”, 1945*



---

<sup>6</sup> Las condiciones del rodaje fueron igualmente precarias: se usaron rollos de película caducada, el estudio era improvisado y el financiamiento continuamente interrumpido. La película se filmó como película muda y posteriormente se dobló.

<sup>7</sup> En 1946, en “Lettres françaises”, el historiador del cine George Sadoul escribía que “Me parece seguro que, si mantiene sus actuales promesas, el cine italiano está destinado a ocupar en esta posguerra el rol cumplido en los años veinte por el cine expresionista”. Dos años después, Jean-Luc Godard escribía que “todos los caminos nos llevan a Roma, ciudad abierta”.



*“Roma, ciudad abierta”, 1945*



*“Roma, ciudad abierta”, 1945*





## 1.2 Inicios y características del neorrealismo

El neorrealismo italiano -marcado por la caída del régimen fascista de Mussolini y del dominio nazi- fue impulsado por un grupo generacional que coincidió en conocidas revistas como “Cinema” y “Bianco e Nero”, dentro de las cuales se discutió sobre la realidad del cine italiano. Los comprometidos intelectuales y artistas querían un arte de denuncia con valor testimonial que diese cuenta de las consecuencias de la guerra en su sociedad: la pobreza, el desempleo, las tareas de la subsistencia, la delincuencia, el mercado negro, la prostitución, la infancia y la vejez abandonada entre otros tópicos dramáticos, con una intención de auto-introspección y auto-regeneración nacional. Quintana escribe que “la historia provocó la irrupción de la realidad en la conciencia de los cineastas y generó un doloroso examen de conciencia” (1997: 74).

El neorrealismo italiano privilegió el melodrama social a fin de establecer una comunicación muy empática con su público, rechazó una concepción espectacular, efectista o superficial de las historias y se reclamó como un cine “popular” y “nacional”. Así, algunas de sus características esenciales fueron las de un casting (o selección de los actores) que privilegiaba a los actores no-profesionales para otorgarle mayor autenticidad testimonial a sus películas<sup>8</sup>. De igual modo, las locaciones eran naturales, no ubicadas en estudios (hacia 1945, gran parte de Cinecittà quedó destruido), la iluminación era natural y no motivada, la interpretación tenía mas libertad para la improvisación y por primera vez se incorporó los idiolectos y sociolectos del sur de Italia. En ese reclamo de autenticidad, el neorrealismo reivindicó a los personajes populares, a los desamparados que no tenían una presencia significativa en el cine: desempleados, jubilados, niños limpiabotas, prostitutas, artistas de la calle, contadores de historias y los mas distintos y variopintos personajes populares.

Sin embargo, la preocupación social no era la única marca que definía al cine neorrealista, también era la moral: “dar su valor a cualquier cosa, significa conocer su sentido auténtico y universal” (Romaguera,1998: 202). Varios integrantes del neorrealismo –De Sica, Rossellini, Zavattini, Visconti, Fellini- estaban influenciados

---

<sup>8</sup> Al elegir al actor –en la vida cotidiana, un trabajador de una fábrica- que interpretaría al padre en “Ladrón de bicicletas”, De Sica dijo lo siguiente: “la forma en que se movía, la manera de sentarse, sus gestos con aquellas manos de trabajador y no de actor...todo en él era perfecto”.

por el catolicismo de izquierda, y este enfoque impregnaba sus historias confiriéndoles una ética de la compasión y de la solidaridad humana. En efecto, el interés de los neorrealistas era no solo el hombre italiano sino el universal y en esa perspectiva descubrían que la estética que debían desarrollar era la del realismo. En su ensayo “Dos palabras sobre el neorrealismo”, Roberto Rossellini precisa que “el realismo, para mí, no es mas que la forma artística de la verdad. Cuando se reconstruye la verdad, se obtiene la expresión” (Romaguera,1998: 202) y luego agregaba que para él, el movimiento tiene “una sincera necesidad, de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento; un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros mismos y de no ignorar la realidad cualquiera que esta sea” (Romaguera,1998: 202). Para Rossellini, el neorrealismo consistía en “un acercamiento moral que se convierte en un hecho estético” (Rossellini, 2000: 46). A su vez, el guionista y teórico Cesare Zavattini escribió que el neorrealismo nace “de una nueva actitud ante la realidad” (Romaguera, 1998: 205) y precisaba que sus características eran la inmediatez, la urgencia y la responsabilidad frente a la sociedad y sus ciudadanos. El neorrealismo -escribe Zavattini- respondía “a nuestra preocupación humana, antirretórica, que se situaba decidida y polémicamente contra la hipocresía y opresión del fascismo” (Romaguera,1998:206) y “no partía de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine” (Romaguera, 1998: 206). En efecto, en ambos autores se lee esta disposición de huir de lo preestablecido; es decir, recusaban el cine hecho con un criterio industrial y con argumentos provenientes de los géneros cinematográficos y mas bien buscaban indagar en la naturaleza humana y en la sociedad.

El estudioso del cine italiano Alberto Farassino cuestiona la idea de organicidad del neorrealismo como movimiento al destacar que “el neorrealismo no es una escuela ni un movimiento programático propiamente, porque no es una invención de pocos sino que es un sentir colectivo, una exigencia general del cine italiano después de la guerra” (1995:85), agregando que sus momentos de esplendor fueron breves, quizás solo de algunos meses. La teoría neorrealista, según el autor, es dispersa, publicada en diarios y revistas y de esa heterogeneidad se encontrará “un nuevo orden en la personalidad de un autor, en la coherencia de una moral” (1995:95). Desde 1945 al 1949, Farassino advierte que son muchos los films influenciados fuertemente por el neorrealismo “en una secuencia, en un personaje o en un elemento narrativo” (1995: 95). El estudioso lo

caracteriza como “neorrealismo difuso” y se da en melodramas, comedias y en películas de industria creando un corpus que Farassino denomina como “neorrealismo industrial”<sup>9</sup>, una producción que atraviesa el neorrealismo con la industria cinematográfica italiana.

Sin embargo, para David Bordwell y Kristin Thompson en “El Arte cinematográfico, una introducción”, el cine neorrealista no marcó una ruptura con el cine de la época de Mussolini: “los documentales con puesta en escena como “La nave bianca” (1941), de Rossellini, aunque propagandísticos, prepararon el camino para un tratamiento mas directo de los hechos contemporáneos. Otras tendencias del momento, como la comedia en dialecto regional y el melodrama urbano, animaron a escritores y guionistas a pasarse al realismo” (2010:478). Bordwell y Thompson consideran que también las influencias internacionales -el cine francés de los años treinta denominado como “realismo poético”, la influencia del cine soviético y algunas películas de corte social del cine norteamericano- así como el contexto cinematográfico italiano influyeron a varios directores a investigar sobre las condiciones sociales de la época. De igual manera, para Alberto Farassino, las diferencias entre el anterior y el nuevo cine italiano no son tan marcadas: “en los films neorrealistas, incluso en las “obras ejemplares” (..) permanecen estructuras narrativas y convencionales de los géneros tradicionales y también a menudo los rostros de los actores de antes de la guerra (..) los géneros sobreviven pero se confunden, los temas tradicionales se entrelazan con nuevos argumentos, los mismos lenguajes se combinan heterogéneamente, la ruptura respecto al pasado se ofrece como ruina de un orden, deslizamiento y recombinación de elementos” (1995: 94-95).

### **1.3 De realismos: el melodrama social, el realismo transparente y el “neorrealismo difuso”**

El movimiento tuvo algunos directores emblemáticos que interpretaron la estética neorrealista según sus particulares coordenadas: Vittorio de Sica, actor reconocido en comedias de los años treinta y cuyas películas estaban insufladas de un melodrama social y sentimental, fue uno de ellos. “El limpiabotas” (1946), protagonizada por dos niños amigos -Pasquale y Giuseppe- quienes erran por las calles de Nápoles de la post-

---

<sup>9</sup> Farassino denomina como “neorrealismo difuso” el acercamiento recíproco entre el cine industrial y el neorrealismo. La obra neorrealista se adecúa a las exigencias de la industria y esta, a su vez, se aprovecha del prestigio internacional del movimiento cinematográfico.

guerra, fue nominada al Oscar a mejor guion original y ganadora del Oscar a mejor película extranjera, enlazó la crítica social con tonos poéticos. Un par de años después, su “Ladrón de bicicletas” (1948), ganadora del Oscar a película de habla no inglesa en 1949, desarrolló la misma estética social y documental a partir del robo -tanto la idea como la realización enfatizan su carácter aleatorio y cotidiano- de una bicicleta que sirve como sustento familiar. La pequeña anécdota sirve como pretexto para desarrollar la relación filial de un padre con su hijo en medio de la desesperanza social. Otras obras posteriores como “Milagro en Milán” (1951) y “Umberto D” (1952) mantuvieron el mismo tenor de melodrama y empatía con los pobres y los desamparados.

Roberto Rossellini desarrolló a lo largo de su carrera el compromiso más consistente con esta nueva estética. El realismo no era, según el realizador italiano, “algo exterior, como una salida hacia los espacios abiertos, como una contemplación de la miseria y el sufrimiento. Para mí, el realismo no es más que la forma artística de la verdad” (Quintana, 1995: 25). En el ensayo “Dos palabras sobre el neorrealismo”, escribió que “con “Roma, ciudad abierta” el llamado neorrealismo se reveló, de forma impresionante, al mundo” (...) “El film realista es el film que plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar” (Romaguera, 1998: 203).

Rossellini desarrolló una de las características más novedosas del neorrealismo -junto con el tratamiento narrativo y el uso del tiempo cinematográfico-, la idea que el relato cinematográfico se nutre de la espera: “en la narración cinematográfica, la “espera” es fundamental: toda solución surge de la espera. Es la espera la que hace vivir, la espera la que desencadena la realidad, la espera la que, tras la preparación, permite la liberación” (Romaguera, 1998: 204). Rossellini consideraba que “el neorrealismo consiste en seguir a un ser, con amor, en todos sus descubrimientos, todas sus impresiones. Se trata de un ser muy pequeño bajo algo que le domina y que, de repente, le golpeará horriblemente en el momento preciso (...) sin esperar nada. Lo que es importante para mí es esta espera” (Rossellini, 2000: 42). Esta espera, Rossellini la desarrolló a través de la observación de los desplazamientos de los personajes y constituyó una manera de contar una historia desdramatizándola, alimentándola de lo cotidiano. Sin embargo, en esa espera había también una necesidad de trascender esa misma realidad, complejizando las capas de lo real como veremos más adelante.



Así, a diferencia del modelo dramático hollywoodense, este movimiento cinematográfico se nutrió de la observación y del análisis propios del documental y optó por la autenticidad como propuesta ética y estética. Construyó, por ello, una dramaturgia que evitaba las elipsis<sup>10</sup> y desarrollaba mas bien acciones cotidianas e insignificantes pero siempre reveladoras. Zavattini llamó a ello el carácter analítico de la narración del neorrealismo a diferencia del sintético (Hollywood): “miro los pequeños acontecimientos y en ellos hallo de todo. Si me moviese a través de grandes síntesis, no conocería la vida de los hombres, el sentido mas oculto de cada uno de sus gestos” (Romaguera, 1998: 213).

De allí que el neorrealismo no solo haya sido una mirada social y moral de la realidad sino planteó una particular estética del tiempo: una temporalidad dilatada para conocer la cotidianeidad y humanidad de sus personajes. El observar los comportamientos en sus mínimos gestos y acciones. Luchino Visconti escribió en su ensayo “Cine antropomórfico” que “el mas humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan” (Romaguera, 1998: 195). En esa perspectiva, Rossellini llevó, con el tiempo, la estética del realismo a una escala mas compleja y elaborada. Como refiere el libro “Roberto Rossellini” de Ángel Quintana, las películas de este autor se fueron haciendo cada vez mas esenciales: “una prolongación de la mirada, una invitación a ver mas allá de la realidad material exterior” (Quintana, 1995: 15). Una mirada interesada en lo humano. El carácter moral de su cine hace que la cámara se detenga a observar las conductas humanas; mientras, su dramaturgia desdramatiza sus historias para evitar lo espectacular o genérico como son los plots o giros dramáticos propios del cine-industria. En efecto, Rossellini consideraba que “lo que es sorprendente, extraordinario y conmovedor de los hombres es precisamente que las grandes hazañas o los grandes acontecimientos se producen de la misma forma, con la misma resonancia que los hechos de la vida cotidiana: yo intento transcribir los unos y los otros con la misma humildad: son una fuente de interés dramático” (Rossellini, 2000: 63-64).

---

<sup>10</sup> Una elipsis es la omisión de hechos no significativos de la realidad para darle mayor fluidez a la narración: permite la creación del tiempo cinematográfico a diferencia del tiempo real.

En 1946 y luego en 1947, Rossellini dirige “Paisà” y “Alemania, año cero” concluyendo su Trilogía neorrealista sobre la guerra. “Paisà” -producida por el norteamericano Rod Geiger, quien compró los derechos de distribución de “Roma, ciudad abierta” para exhibirla en Estados Unidos- es una película conformada por seis episodios en seis puntos distintos de la geografía italiana -Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, la Romaña y el valle del Po- con una idea central: la liberación de Italia por las tropas norteamericanas desde su desembarco en Sicilia, siguiendo su recorrido hacia el norte durante las circunstancias inmediatamente posteriores a la Liberación. Seis episodios que reunieron a personajes de distintas procedencias sin el tiempo ni la posibilidad de comunicarse por dominar distintos idiomas o por sus diversas procedencias. Este tema de la incomunicación y de la diversidad de orígenes será luego retomada en “Stromboli” y en “Te querré siempre” por Rossellini.

Con “Paisà”, Rossellini quería una aproximación documental a los hechos, con exteriores naturales y la elección de actores no profesionales a fin de crear una dinámica novedosa entre la ficción y el documento. La dinámica de la “espera” fue decisiva en la historia, su linealidad y desdramatización finalmente se cortaron abruptamente -en el caso de una de las historias- hacia el final, con un hecho que rompió con la dirección de lo narrado. Así, surge un momento de revelación cuando el soldado norteamericano llegó a conocer el lugar miserable en donde vive el niño que le robó las botas.

Durante los años de la reconstrucción, Rossellini tuvo un punto de vista alejado de la complacencia promovida por las historias oficiales. Frente al optimismo de la post-Liberación, Rossellini ahondó en las huellas del pasado inmediato, las sombras aún presentes del nazismo y del fascismo en sus sociedades, las resonancias de la guerra en sus habitantes<sup>11</sup> tomando como eje a la incomunicación como síntoma de la época.

Ese fue el caso de “Alemania, año cero” que narraba el transcurrir cotidiano del niño Edmund, en medio de una ciudad completamente devastada, y quien terminó por asesinar a su padre -un hombre enfermo- por la manipulación emocional acometida por su profesor de colegio, un simpatizante nazi quien lo convence que los débiles no tienen razón para vivir. El final de “Alemania, año cero” ocasionó un gran revuelo en su época por su crudeza. Un final, como apuntó en su momento un crítico de la revista

---

<sup>11</sup> Estas preocupaciones estarán presentes en otras películas de esta época como “Francisco, juglar de Dios” (1950), “Europa 1951” (1952), “La paura” (1954), “Dov’è la libertà” (1954),

“Cahiers du Cinéma”, “que acercaba el cine al pesimismo existencialista que se vivía en la Europa de la posguerra”(Quintana, 1995: 94). La novedosa propuesta dramática planteada a lo largo de la película no fue la de explicar las razones del comportamiento del niño, sino solo seguir sus acciones y gestos en medio de la sobrevivencia, nuevamente la “espera” rosselliniana.

Sin embargo, dicha propuesta no fue entendida por muchos críticos en su momento: los personajes delineados en “Stromboli” (1949), “Europa 51” (1951) y “Te querré siempre” (1954) abandonaron el carácter social de su Trilogía neorrealista -“Roma, ciudad abierta”(1945), “Paisà”(1946) y “Alemania, año cero”(1948)-, y articularon sutilmente problemas de desarraigo e incomunicación en entornos hostiles, permitiéndonos acceder -gracias a los tiempos dilatados y lo no enunciado- a momentos de epifanía o revelación en sus historias. En esa búsqueda de penetrar con mayor delicadeza en el espíritu humano, Ángel Quintana escribe: “el espectador no puede ser manipulado por la dramaturgia interpretativa, por los métodos del montaje ni por las claves de un relato cerrado (..) el espectador tiene que poder contemplar el film con absoluta libertad”. Se trata de una época marcada por una búsqueda introspectiva en sus personajes pero que ya había sido advertida en su etapa neorrealista.

En “Stromboli”, Roberto Rossellini relatava el proceso de incomunicación y enclaustramiento de Karin (Ingrid Bergman) en medio de una comunidad atrasada y supersticiosa de pescadores. Karin, sobreviviente de la guerra, se involucró con un habitante de la isla, sintiendo la desaprobación de la comunidad por su “extranjería”, su “otredad”. La película narra las circunstancias de su exilio interior: ella no es italiana y no entiende las costumbres del pueblo de Stromboli. La mirada del personaje crea una dimensión subjetiva del lugar; la inmensidad del espacio -la isla- acompaña y potencia la soledad del personaje y su vacío existencial. El lugar como el volcán son metáforas de su búsqueda sobre el sentido de su existencia: la película sabe traducir una historia interior a partir de una cotidiana. Rossellini declaró que uno de las motivaciones para realizar “Stromboli” fue la falta absoluta de creencias luego de la guerra; “la ausencia de deseo de luchar por algo (...) lo que me preocupaba era este tipo de cobardía que llevaba a las personas a agruparse bajo el cayado de un pastor cualquiera, como ovejas” (Rossellini, 2000: 47). Según Rossellini, la historia trata sobre “esta mujer fuerte y decidida, que ha vivido los dramas y las dificultades de la guerra arreglándoselas



siempre mas o menos bien (...) en medio de una naturaleza hostil, muerta de cansancio, sometida a un terror primitivo, invadida por una desesperación animal, inconscientemente invoca a Dios” (Rossellini, 2000: 52). Esta invocación, según el realizador italiano, que es la expresión de una angustia profunda, puede ser el primer paso hacia una posible conversión en forma de revelación.

Este proceso de incomunicación se potenció luego en “Te querré siempre” en donde una pareja de ingleses, en medio de la geografía italiana, se distanciaba emocionalmente, alienándose uno del otro de manera desdramatizada, utilizando la separación y la espera. Como menciona Angel Quintana: “la eficiente parábola de la modernidad de Rossellini: el cine no debe encontrar su verdad en el arte sino en la exploración del mundo”. Mientras, el crítico francés Alain Bergala creía que por primera vez, con la modernidad del cine de Rossellini, el cine tomó conciencia de no estar condenado a traducir una verdad exterior sino que puede ser el instrumento del mundo interior de los personajes. El mundo exterior refleja los estados emocionales de los personajes y los personajes dejan de estar subordinados a una verdad externa, para ser un tema en sí. El individuo se mira al espejo y siente el absurdo (existencialista) a su alrededor.

#### **1.4 La forma y el tiempo cinematográfico**

Para el crítico peruano Isaac León Frías, la originalidad del neorrealismo radicaba en “el tratamiento narrativo y en la puesta en escena (..) el método de concentrarse en la interacción de los personajes en el encuadre, prescindiendo casi de primeros planos y privilegiando, por tanto, el componente de proximidad o cercanía de uno y otro (o de uno y otros) en un registro de “crónica dramática” mas que de una historia dramatizada según las reglas de composición narrativa clásica” (2013: 207).

En su análisis sobre la evolución de la forma cinematográfica en la Historia del cine, David Bordwell y Kristin Thompson, por su parte, destacan algunas características originales del neorrealismo. Arguyen que hubo películas como “Obsesión”, “El limpiabotas” y “Roma, ciudad abierta” construidas con argumentos y puestas en escena organizadas de forma convencional. Así, las precarias condiciones de filmación de “Roma, ciudad abierta”, no permitían aún desarrollar el estilo realista de Rossellini: no habían posibilidades de realizar planos secuencias por falta de película ni de utilizar la

profundidad de campo por falta de adecuadas condiciones de iluminación. Mas que una estética realista, la película presentaba como novedad una actitud moral realista, ya que desarrolló una estrategia de persuasión melodramática afín al cine clásico norteamericano; en ella, mas que mostrar, Rossellini demostraba una premisa ideológica; la realidad era reducida a una tesis. Sin embargo, hubo otras como en “Ladrón de Bicicletas” que fueron formalmente mas innovadoras al introducir anécdotas –como la del grupo de curas durante el agüacero, el ahogamiento de una persona en el río, la escena del restaurante entre otras- que no estaban motivadas causalmente en la narración.

*“Ladrón de bicicletas”, Vittorio de Sica, 1948*



*“Paisá”, Roberto Rossellini, 1946*



Los autores escriben: “aunque por lo general las causas de las acciones de los personajes se consideran específicamente económicas y políticas (pobreza, desempleo y explotación), los efectos son a menudo fragmentarios y poco concluyentes” (2010: 479), poniendo el ejemplo de “Paisà” de Rossellini que tiene una forma fílmica episódica. Según Angel Quintana, “Paisà” marca el punto de partida en una nueva concepción del cine de Rossellini: significó la ruptura con el estilo melodramático y se acercó más a uno documental. En efecto, el acercarse a la realidad de manera fragmentaria marcó una interesante tensión entre lo documental y lo ficcionado. Como lo analizó a su vez el crítico de cine André Bazin, se trataba de atravesar el film “como un viajero que cruza un río saltando de piedra en piedra” (Quintana, 1995: 75-76). Bazin comparó esta manera de narrar con la de la novela moderna como en los casos de John Dos Passos, William Faulkner o Ernst Hemingway. Luego, con “Stromboli” y “Te querré siempre”, el cine de Rossellini dejó su impronta neorrealista, convirtiéndose en un arte interesado en profundizar en la psiquis humana. Quintana escribe que “en las películas de la etapa de la posguerra se forjó un método cinematográfico que estableció una nueva relación entre el espectador y las imágenes. Mientras en el cine clásico todo conocimiento ha sido tratado anteriormente y todo converge hacia la creación de un mundo cargado de sentido (...) en el cine moderno surgido en la posguerra el mundo no tiene a priori ninguna significación, las cosas no son tan evidentes y el cineasta solo puede buscar la evidencia a partir de una posible revelación” (Quintana, 1995: 85). Se produjo una escisión entre el ser humano y el mundo; entre el mundo subjetivo e interior y el exterior. Frente a las demandas neorrealistas de una implicación social, Rossellini y luego Antonioni crearon una nueva dramaturgia acorde a esa fisura existencial.

De igual manera, David Bordwell y Kristin Thompson consideran innovador para la época el final de “Ladrón de Bicicletas”: el padre avergonzado luego de haber sido atrapado por la muchedumbre y el hijo dolido alejándose de la cámara, propone un final abierto que no cierra la anécdota de la bicicleta. De igual modo, los dos estudiosos norteamericanos consideran que los tiempos en “Ladrón..” son más dilatados y la narración más libre y laxa entre las partes. Así, “la tendencia del neorrealismo hacia la construcción de un argumento que cuente un fragmento de la vida tal y como es y una narración libre otorga a muchas películas del movimiento una cualidad de final abierto opuesto a la clausura de la narración del cine de Hollywood” (2010: 479). Estas

características de anécdotas argumentales poco motivadas, estructuras episódicas, conocimientos parciales y no totales de la realidad (al intermediar el punto de vista de un personaje y no uno omnisciente) y finales abiertos imprimieron a varias de las películas neorrealistas una ambigüedad que las enriqueció y que planteó nuevas opciones al panorama cinematográfico hegemónico. Por su parte, Angel Quintana en “El cine italiano 1942-1961, del neorrealismo a la modernidad” considera a “Umberto D” como la obra que enterró las posturas del neorrealismo y dio paso a la modernidad: “Quizás “Umberto D” cierre un capítulo en la historia de cine italiano, pero es innegable que la película abre otros caminos ya que en ella encontramos una serie de figuras estilísticas que reaparecerán en las obras mas innovadoras de los cincuenta. Los tiempos muertos y la anti-espectacularidad de “Umberto D” preludian la poética del vacío que se convertirá en uno de los rasgos distintivos de la modernidad” (1997:122). La dirección de De Sica y el guion de Zavattini en “Umberto D” permitieron el tránsito de películas con “contenido” hacia una etapa en la que se priorizó la estilización y la realidad interior que en los próximos años serán las señas de identidad de cineastas como Antonioni y Fellini. Según Gian Piero Brunetta, “los directores (del neorrealismo) descubren formas inéditas de comunicación, logran hacer hablar a los silencios, al vacío, al paisaje, los objetos, redescubren significados y funciones en elementos insignificantes, ennoblecen cada mínimo gesto” (2008: 144).

### **1.5 Del “neorrealismo difuso” a la modernidad**

A pesar de que con la Liberación, la postura de las fuerzas militares norteamericanas fue la de hacer desaparecer el cine italiano (“el cine italiano ha sido inventado por los fascistas, por lo cual tiene que ser destruido”, dijo entonces el almirante norteamericano Ellery W. Stone), Italia produjo 28 largometrajes en 1945, aumentando un año después a 62<sup>12</sup>. Sin embargo, según Angel Quintana, “la guerra había convertido Cinecittà en un refugio para vagabundos, los laboratorios cinematográficos estaban cerrados y era muy

---

<sup>12</sup> Alberto Farassino escribe en el artículo “Italia: El neorrealismo y los otros”: junto al país (..) había visto derrumbarse la producción de los mas de cien films de 1942 (la mayor de Europa) quedando pocas iniciativas aisladas (..) Los alemanes en retirada habían desmantelado los estudios de Cinecittà y sus equipos; después , la “ciudad del cine” se transformó en refugio de gente sin casa”. (1995:84). En un artículo de “Mondo Nuovo”, la primera revista norteamericana en lengua italiana de la Italia liberada, se lee lo siguiente: “Cinecittà, ayer tan lujosa, se ha convertido en un campo de concentración de prófugos. Como si no bastara, la mayor parte de las instalaciones han sido llevadas al Norte. Quedan solo aquellas filmadoras y aquellos reflectores que algunos cineastas de buena voluntad supieron esconder.”(Brunetta, 2008:113)



difícil conseguir película virgen”(Quintana, 1995: 63) . Gracias a una nueva ley de cine que reactivó los incentivos a la producción, los créditos y los controles a la importación, el cine italiano va reconquistando desde 1947 su mercado interno<sup>13</sup>. Se trataba principalmente de películas de estudio que respondían a los gustos de un público mayoritario y que se regían -al igual que Hollywood- por criterios industriales: films de productoras (Lux), por géneros (films musicales, mitológicos, comedias, melodramas, de aventuras) y protagonizados por estrellas cinematográficas (Totó, Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Eduardo y Peppino De Filippo). Sin embargo, el cine neorrealista tenía un prestigio internacional e intelectual que le permitía cierto margen de autonomía. Esta situación permitió que los directores del neorrealismo puedan desarrollarse con cierta independencia como veremos.

Durante esos años, en 1955, Federico Fellini escribió una carta pública dirigida a los intelectuales marxistas a propósito de “La Strada”(1954), en donde rechazaba las teorías de Lukacs sobre el realismo que promovían los intelectuales: “no creo en la objetividad, al menos como la entendéis ustedes y no puedo reconocer vuestro concepto del neorrealismo” (1997: 187), escribe<sup>14</sup>. Para Fellini, quien realizaba un cine de tránsito a lo que será mas adelante su universo propio, el realismo no se agota en las experiencias del mundo exterior sino debe enriquecerse y matizarse con experiencias como el espectáculo, el sueño o la memoria. En ese contexto de “neorrealismo difuso” -películas inspiradas o con alguna característica propia del neorrealismo, pero no subsumidas en esta-, Fellini, aún inspirado por las ideas del movimiento pero ya alejado de esa pretensión realista y con un afán de búsqueda personal, se interesará por los sujetos y las dinámicas individuales, propias del milagro económico italiano, la crisis moral y el vacío existencial de entonces<sup>15</sup>. El pico culminante de este estadio se decantó durante la década del sesenta con “La Dolce vita” (1960) , en la que sus personajes, vivían entre el aburrimiento y el vacío, una vida llena de fiestas y diversión pero sin lograr ocultar cierto desasosiego existencial. Con “La Dolce vita”, Fellini rompió con el imaginario neorrealista, transformando el espacio en una suerte de Roma decadente e ilusoria. Sustituyó la imagen realista y social por una con dimensiones oníricas e inasibles. El

---

<sup>13</sup> En 1949, 76 largometrajes, en 1950 104 y en 1954 201 largometrajes. Si en 1946 las películas italianas representaban el 13% de la taquilla, en 1954 es el 34%.

<sup>14</sup> El concepto marxista lukacsiano consiste en la creación de una fábula que relacione la dialéctica individual con la colectiva, alrededor de conflictos sociales.

<sup>15</sup> En 1955, Fellini rueda “Almas sin conciencia” y en 1957 “Las noches de Cabiria”.

periodista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) deambulaba por la ciudad, a manera de un observador, experimentando escenas romanas inconexas unas de otras. La narración se volvía errática y en algunas escenas, el tiempo se dilataba multiplicando la sensación de hartazgo y sin sentido. Si con “La Dolce vita”, Fellini clausuró definitivamente su participación en el cine neorrealista, esta nueva etapa inauguró la modernidad y el cine de autor en el director italiano.

En 1963, Fellini radicalizó este tránsito hacia el cine de autor, al realizar “8 y medio” que se desplazaba ambiguamente de un estado mimético de la realidad a uno onírico, de una realidad exterior a una interior en torno a Guido Anselmi, un guionista en crisis. La película era un paso más en la búsqueda personal de Fellini: su liberación de la realidad como dimensión unilineal y unívoca se enriquecía y complejizaba. Las fronteras de la realidad y de las proyecciones subjetivas de Anselmi se tornaban ambiguas y erráticas. El tiempo cinematográfico se dilataba y se volvía subjetivo como el del personaje.

El segundo gran personaje del pasaje del neorrealismo a la modernidad es Michelangelo Antonioni, quien empezó dirigiendo documentales hasta la década del cincuenta y luego desarrolló un estilo que denotaba un marcado interés por el espacio, utilizando composiciones visuales novedosas. En “Crónica de un amor” (1950) -su debut como director de ficción- nos sumergía en una dimensión espectral, en un espacio físico y simbólico que creaba una relación compleja entre los personajes y los espacios.

*“La Aventura”, Michelangelo Antonioni, 1960*



Como apunta Brunetta: “en el cine de Antonioni son transferidos y metabolizados el espíritu y la lección de “El Extranjero” de Camus y la misma geografía italiana adquiere un valor significativo distinto” (2008: 172). En “Crónica de un amor”, Antonioni utilizaba un detonador, que luego reiterará a lo largo de su obra: la desaparición de Giovanna y su sustitución por una doble, Paola, origina que su marido contrate a un detective para que investigue el pasado de la doble. Ya en esta primera película, Antonioni comenzó a desarrollar las primeras huellas de su particular escritura cinematográfica: la dilatación en la duración de los planos y la aparente frialdad o contención de los espacios y de los personajes.

En “El grito”(1957), al inicio, Irma le anuncia a Aldo en su departamento -en un espacio reducido que los encierra espacial y emocionalmente- su deseo de separarse. La escena es larga y el tiempo cinematográfico como el espacio cobran una importancia inédita en el neorrealismo. A pesar de desarrollarse en un ambiente proletario, la presencia de los sentimientos y la alienación o extrañamiento cobran una relevancia novedosa. Angel Quintana escribe que: “Las palabras son incapaces de determinar el dolor, este solo puede expresarse a partir de los silencios. El personaje de Aldo no se caracteriza por tener configurada una personalidad a partir de las relaciones de su yo con el mundo exterior, sino por la forma en que se describen sus mecanismos psíquicos” (1997: 191). La separación provoca que Aldo parta con su hija por la llanura del Po, en una figura propia del cine de Antonioni que sus siguientes films confirmarán: la idea de la errancia, de la pérdida de toda pertenencia, una búsqueda interior urgente que vuelva a ligar al individuo con la sociedad. Finalmente, en “El grito”, la angustia y la soledad vencen a Aldo hasta conducirlo al suicidio. A ese respecto, Antonioni en “Para mí, hacer una película es vivir” -un libro de entrevistas sobre su filmografía- cuenta que la crítica francesa la denominó como “un neorrealismo interior”. Quintana concluye al respecto que “A pesar de pertenecer al proletariado, no espera nada de ningún utópico cambio social, lo único que cuentan son sus sentimientos individuales. Aldo ha perdido sus raíces porque el mundo ha perdido su evidencia. No existe ninguna adecuación posible entre lo existente, aquello que Aldo es y lo que el mundo aparenta ser” (1997: 192).

Hacia finales de la década del cincuenta, Antonioni rompió con los dogmas formales y temáticos del neorrealismo y del marxismo italiano. En sus próximos films, Antonioni



dejará el universo proletario y, como Fellini, profundizará en torno al “absurdo” en los medios intelectuales y de clase acomodada. De esta manera, Michelangelo Antonioni filma la crisis de los sujetos en un proceso de modernización de la sociedad italiana, en donde la alienación se convierte en un tema predominante. Antonioni mencionó en una entrevista el contexto en el que anidaba: “La idea es la observación de un dato: hoy vivimos en un período de extrema inestabilidad, inestabilidad política, moral, social e incluso física. El mundo es inestable a nuestro alrededor y dentro de nosotros. Hago una película sobre la inestabilidad de los sentimientos, sobre el misterio de los sentimientos” (2002: 53).

En su Trilogía de la incomunicación -“La Aventura”(1960), “La noche”(1961) y “El eclipse”(1962)-, Antonioni desplegó con solvencia su particular mirada y estilo subjetivos propios de la modernidad: la duración de los planos, el montaje (o edición) no sujeto a la acción sino a un ritmo pausado y subjetivo, los tiempos y escenas “muertas” que retrasan la acción y permiten la prolongación de la mirada y de la melancolía, el priorizar la imagen y el sonido -la materia prima del lenguaje cinematográfico- para caracterizar a los personajes y la trama, por encima de los diálogos y la exteriorización de los mundos interiores.

“La Aventura”, ganadora del Premio del Jurado del festival de Cannes de 1960, relató la historia de cuatro mujeres y tres hombres que parten en yate de la costa de Nápoles hacia la isla de Lisca Bianca. Durante la estadía en la isla, misteriosamente Anna (Lea Massari) desaparece sin dejar huella. A partir de ese momento -como en una película con resonancias policiales-, la desaparición se vuelve el detonador en un primer momento que reúne a los personajes. Sin embargo, el objetivo inicial -buscar a Anna- se desplaza luego al drama sentimental y la exposición de los sentimientos de los personajes restantes. De esta manera, la fragilidad, la vulnerabilidad o la confusión existencial de sus personajes se pone en primer plano: así, Sandro -el prometido de Anna- y Claudia -amiga de Anna- se dejan llevar por sus mas íntimos deseos.

“La Aventura” fue una película polémica en Cannes, ya que, de manera inédita, la protagonista del film desaparecía y se convertía solo en el resorte de una búsqueda inconclusa. En las siguientes películas, Antonioni seguirá desarrollando el universo de los sentimientos principalmente en sus personajes femeninos en crisis. En “La noche”,

Lidia (Jeanne Moreau) -esposa de un escritor de éxito- vive el fin de su matrimonio, una vez que ve a su marido besándose con la hija de un rico industrial en una fiesta. La falsa alegría de unos personajes, beneficiados por el milagro económico de la post-guerra, contrasta con el callado desasosiego de la protagonista. La infidelidad de Giovanni, su esposo, le hacen ver con claridad la monotonía de su vida, el desgate por los años transcurridos y la falta de amor hacia su pareja. “El Eclipse” (1962), ganadora del Premio del Jurado en el Festival de Cannes 1962, prolongó esa mirada de melancolía al relatar la historia de una joven Vittoria (Monica Vitti) que abandona a su pareja, un intelectual de izquierda, y se enamora de Piero, un agente de la bolsa. Pero las distancias emocionales y espaciales (la ciudad y sus espacios vacíos como protagonista real y simbólico de dicho malestar) los separan.

En plena modernidad del cine europeo y del cine de autor ensalzado por la crítica de la revista francesa “Cahiers du Cinéma”, el cine de Antonioni exploraba la subjetividad de los individuos, la neurosis, la disolución (o eclipse) de los sentimientos y la alienación del individuo con respecto a la sociedad. Las historias dejaban de ser nacionales y populares y se asentaban en la existencia cotidiana y en las “esperas” rossellinianas: el aburrimiento, la indecisión y la confusión los abruman. Son películas erráticas, de viajes interiores de personajes sin una finalidad u objetivo dramático preciso, personajes “work in progress” que se construyen (o deconstruyen) desde la parálisis o la indefinición. Dramas sentimentales sin picos dramáticos, en donde el silencio y lo no-enunciado así como la estilización formal -por no decir la abstracción- son formas privilegiadas de comunicación. Angel Quintana lo resume de esta manera en relación a “El Eclipse”: “las acciones dramáticas del relato son mínimas (...) Los últimos siete minutos nos muestran los espacios por donde anteriormente habían circulado los personajes como espacios absolutamente desiertos; solo existen formas arquitectónicas, figuras abstractas. La escena rompe definitivamente con uno de los elementos fundamentales de la poética neorrealista: la posibilidad de hacer coincidir lo real con lo visible” (1997: 217). Por su parte, Brunetta acota que: “Los directores se dan cuenta que los datos de la percepción no agotan las dimensiones de lo visible. Se comienza a entender que, en muchos casos lo esencial es invisible que está detrás de lo visible. Los objetos y las formas del espacio, poco a poco, comienzan a asumir características inquietantes, enigmáticas. Lo visible, gracias sobre todo a las miradas de Antonioni y Fellini, se comienza a presentar como una realidad en “n” dimensiones, se descompone

poco a poco, no ofrece mas certezas” (2008:168). En efecto, Antonioni exploró y potenció lo visible, trasladándolo a nuevas dimensiones mucho mas abiertas y ricas que sobrepasaban lo real. Antonioni creó una estética de autor en que la particular forma de tratar el espacio y el tiempo le permitieron explorar los nuevos malestares modernos que afectaban a los italianos de la post-guerra. A este respecto, el guionista y ensayista francés Pascal Bonitzer escribe una evaluación del cine de Antonioni: “Antonioni es el fuera de campo. Desde “La Aventura”, el rostro desaparece como aspirado por el espacio en off; la gran búsqueda de Antonioni es el plano vacío, el plano deshabitado (...) El objeto del cine de Antonioni es llegar a lo no figurativo a través de una aventura que termina con el eclipse del rostro, la desaparición de los personajes” (2007: 62). En efecto, Antonioni va construyendo el tránsito a una estética minimalista a partir de una obra no figurativa, abstracta o estilizada, a partir de un tratamiento personal tanto del espacio como del tiempo cinematográfico.

Antonioni desarrolló en las siguientes películas y sobre todo en su Trilogía, temas como la soledad, la angustia o la incomunicación que le plantearon la necesidad de crear una forma cinematográfica distinta y personal, convirtiéndolo en uno de los mas importantes y originales autores de la década del sesenta. Su estética –a diferencia de otros autores de los años sesenta- es aún influyente y fundamental para comprender el llamado “minimalismo” cinematográfico en la década del ochenta y noventa.

### **1.6 Algunas interpretaciones teóricas sobre el neorrealismo**

A fines de la década del cuarenta, luego de la Segunda Guerra Mundial, el realismo era un tema urgente en Europa. Había que describir, dramatizar y explicar el desastre de la guerra y por eso el compromiso era vital en los artistas e intelectuales de la época. Uno de los principales teóricos de esta forma artística fue André Bazin, teórico francés y fundador de la revista “Cahiers du Cinéma”. En principio, Bazin veía en el cine una inexorable progresión tecnológica hacia un mayor verismo: el cine mudo y en blanco y negro dio paso al cine sonoro y en colores. Bazin lo denominó el “mito del cine total” que suponía que los inventores de este medio “en sus imaginaciones vieron en el cine una representación total y completa de la realidad; vieron de inmediato la reconstrucción de una ilusión perfecta del mundo exterior con sonido, color y relieve” (Stam, 2001: 96). En su ensayo “La evolución del lenguaje cinematográfico”, Bazin

hacía una diferencia entre los cineastas que confían en la imagen (expresionismo alemán y escuela rusa del montaje) como representación en la pantalla que incluye las posibilidades de la imagen (iluminación, decorado, maquillaje, estilo de interpretación y encuadre) y las del montaje (montaje paralelo, montaje acelerado y montaje de atracciones) frente a los que confían en la realidad (el documentalista Robert Flaherty, Friedrich Murnau y Erich von Stroheim). Al respecto, Bazin escribe sobre “Nanouk, el esquimal” y este cine donde prima la realidad: “lo que cuenta para Flaherty delante de Nanouk cazando la foca es la relación entre Nanouk y el animal, es el valor real de la espera (...) Flaherty se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero” (Bazin, 2008, 85). De esta segunda actitud, se forjaría el neorrealismo.

A diferencia de la escuela rusa de montaje (Eisenstein, Vertov) de los veinte, que tenía una pretensión de realismo, pero editaban de un modo agresivo y fragmentado creando un tiempo artificial distinto al tiempo real, Bazin defendía una estética realista que utilizaba –tal como el neorrealismo italiano- el plano secuencia (una secuencia filmada en un solo plano sin cortes) ya que eso le confería mayor autenticidad al metraje y en el que no se sentía la manipulación ni la ruptura del tiempo. “Restituir a la realidad su continuidad sensible” escribía Bazin (Bonitzer 2007: 91). Esta concepción del cine provenía de los orígenes del cine (Louis Lumière), proseguía con cineastas como el documentalista Robert Flaherty y tenía su más alta elaboración en el neorrealismo italiano. La otra defensa de André Bazin sobre las nuevas facetas del realismo era el uso de la profundidad de campo en “Ciudadano Kane” (1941) de Orson Welles, considerada por el autor como “un progreso decisivo en el dominio de la expresión cinematográfica” (Bazin, 2008:97) ya que con la profundidad de campo -a diferencia de la univocidad del montaje- el espectador tiene una relación más próxima con la realidad, una actitud mental y sensorial más activa frente a la puesta en escena y una actitud incluso “metafísica” distinta. De esta manera, Bazin daba énfasis al despliegue de una puesta en escena que aportaba un realismo profundo a la historia. Bazin creía que tanto Orson Welles como el neorrealismo italiano con todas sus diferencias de estilo, tendrían a devolver al cine “el sentido de la ambigüedad de lo real” (Bazin, 2008: 96). Su interés estaba más puesto en el estilo que se desarrollaba para lograr ese realismo que en la propia historia o el contenido.



La importancia crítica de Bazin es que se trató del primero que notó la importancia del neorrealismo italiano como movimiento cinematográfico y no solo como referencia moral. Se dio cuenta que el neorrealismo -a diferencia de otras tendencias y cineastas que se decían realistas- encontró una forma fílmica -una puesta en escena- que servía a esos propósitos: “una ilusión lo mas perfecta de la realidad” (Bazin, 2008: 298) pero también un modelo de guión de “esperas”, de historias desdramatizadas y en la que se privilegian los detalles mínimos a fin de observar y comprender la naturaleza auténtica de los personajes. Por eso, Bazin en su famoso libro “¿ Qué es el cine ?”, en un artículo sobre “Umberto D.” escribe: “Umberto D. puede entreverse en varias ocasiones lo que sería verdaderamente realista en cuanto al tiempo. Un cine de la duración (..) la duración natural de un ser al que no le pasa nada en particular” (2008: 359). Al analizar “Umberto D.” (1952) de Vittorio de Sica y justificar su mayor ambición con respecto a “Ladrón de Bicicletas” (1948) (aunque, asegura Bazin, la segunda sea una película mas lograda), André Bazin menciona el “argumento invisible” de la película y analiza otra estrategia propia del neorrealismo: “el tiempo verdadero de la historia no es el del drama, sino la duración concreta del personaje, esta objetividad no puede traducirse en puesta en escena (guión y acción) mas que a través de una subjetividad absoluta. El film se identifica absolutamente con lo que hace el actor. El mundo exterior se encuentra reducido al papel de accidente en una pura acción que se basta a sí misma” (2008:360). Bazin entiende que la película despliega el tiempo filtrando la realidad de una manera diáfana y reveladora (gestos e historias mínimas), a través del itinerario de ese personaje.

Bazin consideraba que el principal mérito del neorrealismo fue su “humanismo revolucionario” que subrayaba los personajes individuales por encima de las fuerzas sociales de la época. En su afán por descifrar –revelar- la realidad sin tesis a demostrar ni condicionamientos a priori, Bazin consideró que el neorrealismo tuvo el valor de abandonar los imperativos espectaculares y teatrales del cine clásico y poseer una conciencia moral y global de la realidad en su complejidad. Al analizar “Ladrón de bicicletas”, Bazin escribe que la película “se desarrolla sobre el plano de lo accidental puro: la lluvia, los seminaristas, los “cuáqueros” católicos, el restaurante.. todos estos acontecimientos parecen intercambiables; no parece que ninguna voluntad los haya organizado según un espectro dramático” (Bazin, 2008: 340). Considera que es una perfecta ilusión estética de la realidad en cuanto las acciones que transcurren, brotan del



relato como una suma aleatoria de acontecimientos mas que una construcción manipuladora de tensiones dramáticas.

La defensa de Bazin sobre el plano-secuencia, la profundidad de campo en la imagen pero también sobre esa visión errante, dispersa, no acabada y no manipulada de la realidad otorgaban una continuidad en el flujo temporal, una ilusión lo mas acabada de la realidad, permitiendo enlazar una estética y una ética. Como lo analiza Robert Stam en “Teorías del cine”, “tales avances posibilitaron una representación mimética mas profunda, ligada en el pensamiento de Bazin a una noción espiritual de “revelación” (Stam, 20001: 97). Así, según Stam, “las ideas bazinianas sobre el realismo apuntaban a una teoría de resonancias teológicas sobre la presencia de lo divino en todas las cosas” (Stam, 2001: 97). En efecto, en los escritos de Bazin, hay con frecuencia resonancias epifánicas (revelación, fe en la imagen, presencia real) que utiliza para defender su estética, asumiendo la defensa del neorrealismo como una ruptura radical dentro de la experiencia estética cinematográfica.

El crítico francés Jacques Aumont argumenta en “La teoría de los cineastas” que las ideas de las vanguardias cinematográficas de los veinte consistían en manipular el tiempo cinematográfico (impresionistas franceses, escuela rusa), ya sea alargando los tiempos artificialmente mediante los ralentis o slow-motion (Epstein) o ya sea fragmentando y chocando unas imágenes entre sí con un montaje acelerado (Eisenstein, Vertov). Así, Jean Epstein, identificado con el impresionismo francés, entendía la particularidad del cine: “el trabajo del cine sobre el tiempo no tiene nada que ver con una mera reproducción idéntica. El cine sugiere un mundo distinto del mundo fenoménico e incluso del mundo real (..) porque desconecta el espacio de su tiempo-soporte” (Aumont, 2004: 42). Aumont concluye de esta manera la reflexión sobre Epstein: “el cine -ese fabricante de mundos imaginarios e ilimitados que pueden salir a la luz en las películas- es una máquina de pensamiento con sus propias leyes, distintas de nuestro pensamiento; en el mundo del cine, el funcionamiento del tiempo, el espacio, la causalidad es radicalmente distinto al que presentan en nuestra realidad” (2004:42).

A pesar de las rupturas formales de los vanguardistas de los veinte, André Bazin veía en el neorrealismo una expresión distinta a lo hecho anteriormente: es un cine de distinta naturaleza y por ello, esa búsqueda de autenticidad, verdad y humanismo de las

películas italianas la calificó como de “búsqueda ontológica”. En efecto, el neorrealismo se diferenció de otras estéticas que pretendieron ser realistas en que su realismo no se define por la elección de temas sino por una toma de conciencia global que incluye forma y contenido. Según Bazin, la originalidad del cine neorrealista consistía en no subordinar la realidad a ningún apriorismo, ni para demostrar una tesis ideológica, moral o política, sino para expresar la ambigüedad inmanente de lo real. Sin embargo, como observa Pascal Bonitzer, “la realidad de la que habla Bazin no es una realidad cualquiera, sino una realidad milagrosa, una realidad que da cuenta del “misterio de nuestra condición, si se quiere” ”(2007: 90).

Un segundo teórico del cine que analizó la función del tiempo fue el filósofo Gilles Deleuze. Debido a la influencia del filósofo vitalista Henri Bergson y sus estudios sobre la percepción<sup>16</sup>, Deleuze hizo una compleja analogía entre la historia de la filosofía con la historia del cine, enfocando sus ideas en relación al flujo temporal. Deleuze creía que tanto la filosofía como el cine expresan una concepción del tiempo, y por ello estaba interesado en cómo el cine puede transmitir “capas de tiempo” múltiples y contradictorias; de allí, su interés por el “Ciudadano Kane” o por el cine de Alain Resnais (“Hiroshima, mon amour” (1959) , “El año pasado en Marienbad”(1961) ). En ese sentido, Deleuze se ve influenciado por Bazin al pensar que “el cine ya no remite a una adecuación mimética y analógica entre signo y referente, sino al sentimiento del tiempo, la intuición de la duración vivida (..) el cine no representa lo real, sino lo restituye” (Stam, 2001: 298). Así como Bazin, Deleuze, en su análisis del tiempo cinematográfico, muestra una predilección por el plano-secuencia y un interés por este nuevo realismo: “la especificidad del cine sigue radicando en que despliega la imagen en el tiempo real que se convierte en el tiempo vivido del pensamiento y del cuerpo” (Stam, 2001: 298).

Deleuze establece dos grandes y sugerentes momentos en la historia del cine: por un lado, la Imagen-movimiento corresponde al cine clásico que emplea convenciones del modelo hollywoodense (un mundo diegético unificado, coherencia espacio-temporal, montaje causa-efecto y un desarrollo teleológico que determina las acciones de los personajes hacia un fin dramático y unívoco para el espectador). Esta Imagen-

---

<sup>16</sup> En 1896, Henri Bergson escribió “Materia y memoria”, en donde desarrolló los conceptos de la Imagen-movimiento y la Imagen-tiempo, rediseñados luego por Deleuze.

movimiento que puede aglutinar al cine post-Griffith, tiene en su forma mas representativa lo que Deleuze llama la Imagen-acción (es decir la predominancia de las acciones físicas y dramáticas de la trama) y está caracterizada por la progresión narrativa que establece un conflicto principal, una resolución y un final cerrado. La Imagen-movimiento está caracterizada por espacios-tiempos determinados, sean geográficos o históricos, es decir por la verosimilitud psicológica del cine de industria. Para el filósofo, el montaje es también constitutivo de la Imagen-acción; la continuidad se completa con el montaje: “el montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir la imagen del tiempo” (Deleuze, 1984: 51).

El segundo gran momento del cine, según Deleuze, es la Imagen-tiempo, en donde la causalidad y la determinación dramática son inciertas como ocurre en las películas neorrealistas, y que luego se radicalizará en las discontinuidades narrativas y ausencia de psicologismo en Godard y Antonioni. Deleuze escribe que “el hecho es que, en Europa, el período de posguerra ha aumentado el número de situaciones ante las que ya no sabemos cómo reaccionar, espacios que ya no sabemos cómo describir (..) lo que tiende a derrumbarse es el esquema sensomotor<sup>17</sup> que constituía la imagen-acción del cine anterior. Y gracias a esta disolución...es el tiempo, “un poco de tiempo en estado puro”, lo que emerge a la superficie de la pantalla. El tiempo deja de depender del movimiento, se manifiesta por sí mismo” (Stam, 2001: 298-299). Con el neorrealismo, apunta Deleuze, hay “un aflojamiento de los nexos sensomotores (la errancia, los acontecimientos no determinados) al ascenso de las situaciones ópticas y sonoras. También hay aquí un cine de vidente que reemplaza a la acción” (Deleuze, 1987: 22). Es a partir del neorrealismo, según Deleuze, siempre influenciado por Bazin, que se introducen los tiempos muertos, los espacios vacíos y aparecen las temáticas del vagabundeo, la errancia y los acontecimientos sueltos. Las causalidades sensomotores (o dramáticas) se relajan y en la Imagen-tiempo se crea la Imagen-afección<sup>18</sup>. Las imágenes disuelven sus fronteras y se vuelven objetivas y subjetivas, reales e imaginarias al mismo tiempo; son indeterminables e indiscernibles, no se sabe bien

---

<sup>17</sup> El esquema sensomotor se refiere a la causalidad dramática

<sup>18</sup> En el artículo “Deleuze y la imagen cinematográfica” del Blog Cinesentido se define de esta manera la Imagen-afección: “lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, lo que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro”. Dirección electrónica: <https://cinesentido.blogspot.pe/2013/04/deleuze-y-la-imagen-cinematografica.html> consultada el 15 junio 2016.

cuáles son las fronteras entre lo imaginario y lo real, lo físico y lo real. Ello origina que el personaje cambie la acción por la visión, por la captura de algo “intolerable e insoportable” (Deleuze, 1987: 33) que puede tener distintas características como la belleza, o algo poderoso que desborde nuestra capacidad sensomotriz y nos acerca a la videncia cercana a una revelación o una iluminación (por ejemplo, la soledad de Karin en “Stromboli”, el suicidio de Aldo en “El grito”). En efecto, para Deleuze, es el tránsito de un cine de acción a un cine de vidente. Un cine según el filósofo Gilles Deleuze, “no ya empresa de reconocimiento sino conocimiento, “ciencia de las impresiones visuales que nos obliga a olvidar nuestra lógica propia y nuestros hábitos retínicos” ”(Deleuze, 1987: 33). “Desprende lo intolerable hasta de lo insignificante, a condición de extender sobre la vida cotidiana la fuerza de una contemplación plena de simpatía o de piedad. Lo importante es siempre que el personaje o el espectador, y los dos juntos, se hagan visionarios. La situación puramente óptica y sonora despierta una función de videncia, a la vez fantasía y atestado, crítica y compasión, mientras que la situación sensomotriz, por violenta que sea, se dirige a una función visual pragmática que “tolera” o “soporta” prácticamente cualquier cosa, desde el momento en que participa de un sistema de acciones y reacciones” (Deleuze, 1987: 34)

Este paso de la Imagen-movimiento al de la Imagen-tiempo, según Deleuze, tiene un antecedente notable en el cine de Yasujiro Ozu, director japonés vigente desde 1927 a 1962 : un cine en donde el movimiento se subordina al tiempo para darnos una imagen directa de este. Como en Antonioni, los espacios se vuelven abstractos, el tiempo se torna contemplativo y se da paso a la Imagen-tiempo compuesta por situaciones puramente ópticas y sonoras que Deleuze denomina “opsignos” (visual) y sonsignos (sonoro)<sup>19</sup>. Deleuze escribe sobre el cine de Ozu lo siguiente: “el inventor de los opsignos y los sonsignos. La obra, adopta una forma-vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús, recorrido en bicicleta o a pie: el ir y venir de los abuelos de la provincia a Tokio, las últimas vacaciones de una hija con su madre, la escapada de un anciano...Pero el objeto no es sino la banalidad cotidiana aprehendida como vida en familia en la casa japonesa. Los movimientos de la cámara se hacen cada vez mas escasos: los travellings son “bloques de movimiento” lentos y bajos, la cámara permanentemente baja está casi siempre fija, es una cámara frontal o de ángulo

---

<sup>19</sup> A este respecto, ejemplifica el cine de Antonioni del drama tradicional por una suerte de “drama óptico” vivido por personaje y despojado hasta convertir los objetos en figuras abstractas.



constante (...) Lo que pudo parecer una vuelta al “cine primitivo” es también la elaboración de un estilo moderno increíblemente sobrio” (Deleuze, 1987: 27). Deleuze considera que el mérito del cine de Ozu es que “en la trivialidad cotidiana, la imagen acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero estas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros” (Deleuze, 1987: 32).

En estos nuevos films conformados por imágenes ópticas y sonidos puros, el filósofo francés ve en la Imagen-cristal como la expresión mas desarrollada de la imagen temporal y que nos conduce a lo indiscernible e inasible. En el cristal, se ve el tiempo en estado puro.

Siguiendo con la teoría deleuziana, cuando el film comienza a vaciarse de acciones para llenarse de pensamientos (el paso de la Imagen-acción a la Imagen-pensamiento), es que surge el cine pensamiento, es decir el cine moderno (el cine de autor de los sesenta). Ese cine -hecho por la Imagen-tiempo- se transforma de lo estructurado a lo mutable, la historia deja de ser lo principal (Imagen-movimiento) y se estructura en base a uno o varios personajes que viajan, se desplazan, sin un fin dramático claro, sin objetivos y se desplazan mental y geográficamente. Se estructuran -retomando al filósofo francés- como nuevas experiencias del pensamiento y a través de estas puestas de escena de Imagen-tiempo (del cine de autor), se podrá experimentar la fragmentación y el aislamiento del hombre moderno enajenado de la sociedad y solo ante la muerte de Dios. En una era que, ya entonces algunos llamaron como “posindustrial”, el individuo se mueve en busca de respuestas y de nuevos sentidos como un flâneur benjaminiano, pero esta vez sin el disfrute y la admiración modernista de la ciudad; transita con incertidumbres y rodeado por el absurdo existencialista. Deleuze ve al cine neorrealista como iniciador de esta tendencia y sobre todo a dos de sus directores mas radicales: Roberto Rossellini y Michelangelo Antonioni.

Sin embargo, ni Deleuze ni Rossellini, vieron en esta nueva forma expresiva asentada en el tiempo -la Imagen-tiempo- una forma fílmica útil para realizar un diagnóstico sociológico. El objetivo de Rossellini -y de Deleuze- es el de rastrear mas bien la “imagen y el tiempo esencial”: Rossellini declaró que “si pudiésemos volver



directamente a aquella que fue, para todos los seres humanos, la imagen anterior al desarrollo de la palabra, las imágenes tendrían un valor muy distinto. Con las imágenes se revela todo, se comprende todo” (Cinesentido.blogspot.pe: 2013) Como lo escribe André Bazin, Rossellini es quien ha llevado mas lejos la estética del neorrealismo: “con él, el neorrealismo reencuentra de manera natural el estilo y los recursos de la abstracción. Respetar la realidad (..) despojarla de todo lo que no es esencial, su total simplicidad” (Bazin, 2008:390). Bazin encuentra en este cine, esa pretensión de epifanía en la realidad cotidiana, de revelación o milagro.

Con “Europa 51” (1952) y “Te querré siempre” (1954), la crítica italiana atacó duramente a Roberto Rossellini por mostrar películas ideológicamente “confusas y reaccionarias” y por alejarse del realismo social y la crónica de actualidad del neorrealismo; en esa situación, André Bazin lo defendió por ser su cine “una experiencia espiritual auténtica” y que su cine debe analizarse a partir de su puesta en escena, el anti-espectacular estilo rosselliniano: “raramente la presencia de lo espiritual en los seres y en el mundo ha sido expresada con tan deslumbradora evidencia”, escribe Bazin, “obliga a la realidad a darnos su sentido a partir de sus solas apariencias”. El cine de Rossellini está compuesto por personajes obsesionados por la movilidad, a través de la cual contemplamos los gestos, el movimiento físico y lo no-enunciado que configuran para su autor la esencia misma de la realidad humana.

En efecto, frente al ensalzamiento del neorrealismo como cine de crónica y denuncia social por parte de la crítica de izquierda; tanto Bazin como Deleuze elogiaron sus propuestas sobre el tiempo y guion cinematográficos (narración dispersiva, errante formada por nexos deliberadamente débiles) que capturaban la esencia del tiempo y el espíritu crítico y absurdo de una época.

A pesar del impacto del filósofo Gilles Deleuze en los estudios cinematográficos en los años noventa (Bazin fue anterior, en los sesenta), los cuestionamientos contra la interpretación deleuziano lo calificaron de determinista y secuencial, al crear una dicotomía muy tajante entre “cine clásico” y “cine moderno” bajo un criterio puramente estilístico. ¿ Acaso todo el cine moderno debe recorrer la tipología señalada ?, ¿ hay un único estilo -la Imagen-tiempo- para expresar una época ?, ¿ acaso el cine clásico no

puede recrearse o innovarse mediante el diálogo o contacto con el cine de autor de entonces ?..

### **1.7 Influencias del neorrealismo italiano**

¿Cuáles fueron las lecciones que dejó el neorrealismo para el cine mundial?. El neorrealismo fue ante todo una actitud moral y social de compromiso por el ser humano en situaciones de precariedad y no un planteamiento teórico propiamente dicho. A fin de lograr sus objetivos, los neorrealistas “enseñan” un camino y una práctica fílmica que en los siguientes años y décadas será emulado por los cineastas principalmente de los países periféricos. En efecto, el neorrealismo creó una alternativa al modelo hegemónico hollywoodense del sistema de estudios, star-system y géneros cinematográficos, basando su propuesta en actores no-profesionales, locaciones naturales que expresen lo “real” y en desarrollar historias y una estética realista. Fue una nueva mirada que, a partir de lo nacional y popular (italiano), pretendía comprender al ser humano (universal) a través de una novedosa puesta en escena. La calidad excepcional de sus películas y directores y el éxito de estas películas en los festivales de cine y en los circuitos comerciales en el caso de algunas películas en concreto (“Roma, ciudad abierta”, “Paisà”, “Ladrón de Bicicletas”) fueron un estímulo fundamental para que otros jóvenes cineastas de Africa, Asia, América Latina e incluso Europa y Estados Unidos los emularan en las siguientes décadas.

En efecto, en la década del cincuenta y sesenta, se desarrolló el último gran proceso de descolonización en Africa y Asia, logrando que las colonias se independicen de las antiguas metrópolis europeas. En esos países, recientemente independizados, los cineastas pusieron en práctica las lecciones del neorrealismo a fin de retratar a sus países: sus problemas sociales, la idiosincrasia de su gente, sus rutinas cotidianas. Había una necesidad de crear “autenticidad” en sus películas acercando la ficción a la imagen documental, ya que los temas sobre la “identidad nacional”, en un contexto de post-colonialismo reciente, eran una tarea urgente. Esa misma demanda de indagar en las problemáticas nacionales y con una visión crítica de los regímenes políticos se daba en América Latina.

Luego de 1959, con el triunfo de la revolución cubana y luego con la hegemonía del pensamiento marxista en los siguientes años, las lecciones del neorrealismo se tornan centrales. Directores como el brasileño Nelson Pereira dos Santos y su “Río, 40 grados” (1955), los cubanos Julio García Espinoza y Tomás Gutiérrez Alea quienes dirigieron “El mégano” (1955) y el argentino Fernando Birri y su corto documental “Tiré Die” (1958), fueron los antecedentes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano<sup>20</sup> (NCL), un movimiento cinematográfico que nucleó a esta nueva generación de cineastas y críticos alrededor de la idea de crear un cine latinoamericano “nacional”, “crítico” y “tercermundista”, con un componente político fuerte y al margen de los criterios industriales. Sin embargo, el crítico peruano Isaac León Frías considera que las primeras huellas del neorrealismo se dieron ya en los años cuarenta en algunas industrias cinematográficas latinoamericanas: “la probable influencia neorrealista en América

Latina antecede al período de los nuevos cines y puede rastrearse desde fines de los años cuarenta en algunas obras, como la argentina “Pelota de trapo” (1948) de Leopoldo Torre Ríos; la venezolana “La escalinata” (1950) del pintor César Enríquez; la también argentina “Las aguas bajan turbias” (1951) de Hugo del Carril; la mexicana “Raíces” de Benito Alazraki (1954)” (2013: 210). Así como en “Los olvidados” (1950) de Luis Buñuel, concluye Isaac León.

El historiador del cine latinoamericano Paulo Antonio Paranaguá menciona otras como la argentina “Emigrantes”(1948) dirigida por el actor italiano Aldo Fabrizi -el mismo que interpretó al cura en “Roma, ciudad abierta”-, la argentina “El secuestrador” (1958) de Leopoldo Torre Nilssen y la uruguaya “Un vintén p’al Judas” (1959) de Ugo Ulive y considera que el inventario del cine neorrealista latinoamericano es aún una cuestión abierta, aunque calcula su número entre treinta a cuarenta títulos. Paranaguá escribe sobre la importancia del movimiento cinematográfico italiano en América Latina: “Fuera de Italia, el neorrealismo no adquirió tal volumen y organicidad en otra parte del mundo, ni en India, ni en Egipto, ni en España (...). En todo caso, es una corriente vigente antes y después de las contadas experiencias consideradas hasta ahora por la historiografía. Ampliar los criterios para valorar el neorrealismo latinoamericano no

---

<sup>20</sup> El momento seminal fue el Encuentro del Cine Latinoamericano celebrado en Viña del Mar, Chile en 1967

implica en diluir o vaciar el concepto original, sino todo lo contrario, aumenta su importancia en la historia cultural del continente” (Paranaguá, 2003: 174)

Durante la década del sesenta, la extrema politización debido a la guerra de Vietnam, la independencia argelina y el respaldo a la revolución cubana provoca una creciente militancia de parte de los directores. En esta década, como bien anota el historiador del cine John King, los “nuevos cines” crecen bajo un optimismo renovador: “el entusiasmo fue generado por dos proyectos políticos fundamentalmente distintos que sirvieron para modernizar y radicalizar el clima social y cultural del continente: la Revolución Cubana y los mitos y realidades del desarrollismo<sup>21</sup>” (1990: 103). En efecto, por un lado la revolución en Cuba se convierte en un referente continental mientras simultáneamente, las clases medias crecen y se consolidan en los años sesenta. Se respira un clima de cosmopolitismo: hay un aumento de las universidades, de las casas editoriales, de los periódicos y las revista críticas, aparecieron los cineclubs y hay un contacto intenso con las ciudades mas importantes en Europa y Estados Unidos que permitieron renovar las interpretaciones teóricas. King escribe que: “la imaginativa proximidad de una revolución social fue combinada con un sentido de modernidad cultural. La década de los años sesenta fue el momento en el que la comunidad artística sintió que había llegado a la mayoría de edad y que podía ser “contemporánea de todos los hombres”, siguiendo la memorable frase de Octavio Paz. Este nuevo encuentro con el optimismo estaba, al menos en parte, basado en la realidad económica y política” (1990: 104). Sin embargo, dicho optimismo se fue eclipsando por las sucesivas intervenciones armadas norteamericanas en el subcontinente, los golpes de estado y luego con las limitaciones de la política de sustitución de importaciones<sup>22</sup>.

En ese contexto de interés por la “cultura popular” y de cuestionamiento de la “realidad nacional”, tres manifiestos sobre el cine fueron particularmente importantes en la región: “Estética del hambre” (1965) de Glauber Rocha, “Hacia un tercer cine” (1969)

---

<sup>21</sup> El desarrollismo se refiere a la política económica de sustitución de las importaciones propugnada por la CEPAL (Comisión Económica para América Latina)

<sup>22</sup> “En los años setenta fue que se detuvieron los motores del crecimiento y la expansión del comercio, las sociedades modernas perdieron abruptamente su capacidad para romper con el pasado. A lo largo de los años sesenta la pregunta había sido si debían o no romper con el pasado; ahora, en los años setenta, la respuesta era que simplemente no habían podido” (King 1990: 111)

de Fernando Solanas y Octavio Getino y “Por un cine imperfecto” (1973) de Julio García Espinoza.

En 1965, el brasileño Glauber Rocha escribió su teoría sobre la “estética del hambre”: “El hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social, sino la esencia misma de nuestra sociedad. Podemos definir nuestra cultura como una cultura del hambre. Ahí radica la trágica originalidad del Cinema Novo frente a la cinematografía del mundo entero: nuestra originalidad es nuestro hambre, de la que proceden todas nuestras miserias (...) La expresión cultural auténtica del hambre es la violencia (...) la estética de la violencia es revolucionaria, no primitiva” (Schumann, 1987: 93).

Rocha escribió que el nuevo cine debía desalienar el gusto del espectador colonizado por Hollywood y por la estética pequeño-burguesa del cine de autor europeo. Por su parte, Solanas y Getino, en el grupo de Cine Liberación, reclamaban un “Tercer cine”, que no sea el “Primer cine” hollywoodense ni el “Segundo cine”, el de cine de autor europeo. El “Tercer cine” deberá ser, argumentaban los argentinos Solanas y Getino, un cine revolucionario: “El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva (...) opone, ante todo, al cine-industria, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación colonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescata la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas” (Schumann, 1987: 30).

Mientras, el cubano García Espinoza consideraba que si el cine hollywoodense había sido creado para entretener y el cine europeo para crear arte, el nuevo cine latinoamericano

-al cual él denominó el “cine imperfecto”- había nacido para el activismo político. El cineasta argentino Fernando Birri, por su parte, apostaba por la función revolucionaria del documental al escribir que “El subdesarrollo es un hecho para América Latina, la Argentina inclusive...sus causas son conocidas: el colonialismo, de fuera y de dentro (...) Ofrece una imagen falsa de esta sociedad, de este pueblo. Ofrecerla sería ya un paso positivo: la función del cine documental (...) esta es la función revolucionaria del documental y del cine realista, crítico y popular en América Latina. Dando testimonio



crítico de esta realidad –de esta subrealidad, de esta miseria- el cine la refuta, la rechaza, la denuncia, la enjuicia, la critica y la deconstruye porque muestra las cosas en su irrefutabilidad y no como nosotros quisiéramos que estas fueran” (Schumann 1987: 25). Estas ideas que influyeron en el debate sobre el nuevo cine latinoamericano –como desarrollaré mas adelante- se vieron frustradas por los sucesivos golpes de estado en América del Sur, el posterior exilio de muchos de sus directores y la crisis económica en la región.

En un contexto de reivindicaciones revolucionarias y antiimperialistas, la influencia del neorrealismo y de la nouvelle vague francesa se consolidaron: el encuentro urgente con la realidad y la solidaridad con sus víctimas como parte del enfoque neorrealista y los riesgos estilísticos y el afán de ruptura como parte de la influencia de la nouvelle vague.

En las décadas del cincuenta y sesenta, la influencia del neorrealismo fue igualmente fuerte en cineastas de otros continentes como Satyajit Ray de la India, Ousmane Sembène de Senegal y Youssef Chahine de Egipto. La originalidad y urgencia de varias de las películas de estos directores tercermundistas, producto de la tensión creadora entre los intereses nacionales de sus directores y las innovaciones del cine de autor y la influencia del neorrealismo italiano, les procuraban a muchos de sus directores el tratamiento de “autores” en los festivales de cine, permitiéndoles una distribución internacional en los circuitos de cine de arte y ensayo.

Mientras tanto, en Estados Unidos y Europa, la idea de crear mayor “verdad” o “autenticidad” a sus historias y personajes era igualmente una necesidad artística e intelectual provenientes del influjo del neorrealismo italiano<sup>23</sup> : movimientos cinematográficos como el free-cinema en Inglaterra durante los años cincuenta y su interés por la realidad proletaria y sus cuestionamientos a los valores establecidos, la nouvelle vague francesa y su rebelión contra la “tradición de qualité”, analizada y denunciada por François Truffaut en su famoso ensayo “Una cierta tendencia del cine francés” en el que analiza la falsa impostura literaria de sus historias y el new American Cinema en Estados Unidos, son algunos de los movimientos posteriores al neorrealismo que se verán influenciados por sus películas.

---

<sup>23</sup> Entre otros, a Martin Scorsese quien declaró alguna vez que John Cassavetes y el neorrealismo italiano influyeron poderosamente en su obra. Scorsese, como es sabido, realizó “Mi viaje a Italia” (1999), un documental que homenajea al cine italiano en general y al neorrealismo en particular.

## **1.8 Conclusiones parciales**

### **1.8.1**

En 1943, el crítico y guionista italiano Norberto Barolo utilizó por primera vez la denominación de “neorrealismo” para calificar la película “Obsesión”(1942) de Luchino Visconti. Sin embargo, la crítica internacional colocó a “Roma, ciudad abierta”(1945) de Roberto Rossellini como la película que definió con mayor precisión las características y los alcances de este movimiento cinematográfico. Rossellini creó un retrato realista y descarnado de su realidad, con una escena que transformó la relación entre cine y espectador: la tortura de Manfredi, un comunista del Comité Nacional de Liberación, oficiada por el oficial Bergmann. Aquella escena para el crítico francés Serge Darney significó el inicio del cine moderno por su capacidad de establecer una nueva relación entre cine y realidad; mientras para estudiosos como Angel Quintana fue el develamiento de una realidad de horror que se ocultó durante años. “Roma, ciudad abierta” muestra -y no demuestra según el dictamen de Rossellini- una realidad compleja, creando un realismo en búsqueda de la verdad.

### **1.8.2**

El neorrealismo italiano fue una respuesta generacional al régimen de Benito Mussolini y al dominio nazi. Sus integrantes y su generación eran partícipes de las actividades de revistas como “Cinema” y “Bianco e Nero” y realizaron melodramas sociales con componentes nacionales y populares. El cine neorrealista -por razones de una infraestructura destruida y de una industria cinematográfica colapsada- tuvo características novedosas que posteriormente influirán en el cine internacional: locaciones naturales, luz no motivada, actores en muchos casos no profesionales, la incorporación de personajes cotidianos, el uso del habla popular. En efecto, a diferencia del carácter mitificador, evasivo o sublimador de las películas de industria, los personajes y las historias del neorrealismo eran expresamente cotidianos con el objetivo de hurgar en las consecuencias de la guerra y sus conflictos interiores y sociales.

### **1.8.3**

Dos directores emblemáticos fueron Vittorio de Sica, representante de un neorrealismo más melodramático y poético en películas como “El limpiabotas” (1946), “Ladrón de bicicletas” (1948) y “Milagro en Milán” (1951). El segundo, Roberto Rossellini, quien

reivindicó al cine como un acto de pensamiento, el conciliar el arte con el conocimiento de su tiempo. Rossellini planteó que una de las características para lograrlo, es la espera y la observación; por ello, en la dramaturgia rosselliniana, la espera constituye una formulación ética y estética consistente en desdramatizar una trama, desplazándola de un diseño narrativo propio de la industria. De esta manera, la espera y la observación creaban una temporalidad dilatada en las narraciones que, en el caso de Rossellini, irán a sufrir una sutil transformación con el transcurrir de los años: luego de la Trilogía neorrealista (“Roma, ciudad abierta”, “Paisá” y “Alemania, año cero”), sus películas irán ahondando en la vulnerabilidad de los sentimientos creando capas más complejas de significación y de resonancias espirituales en películas como en “Stromboli” y “Te querré siempre” y “Europa 1951”.

#### **1.8.4**

El neorrealismo italiano contó con películas renovadoras dentro del panorama cinematográfico internacional según estudiosos como David Bordwell y Kristin Thompson. Si bien películas como “Roma, ciudad abierta”, “El limpiabotas” y “Obsesión” fueron formalmente convencionales. Otras como “Paisá”, “Ladrón de bicicletas” y “Umberto D” alumbraron nuevas posibilidades expresivas que irán delineando el paso del cine neorrealista a uno moderno. Crearon una serie de figuras estilísticas, relevantes luego en la década del cincuenta y sesenta: narraciones más laxas, episódicas y erráticas; narraciones desde un punto de vista subjetivo y no omnisciente; temporalidades dilatadas y una textura dramática anti-espectacular. Nuevos modos de narrar aparecen, preanunciando al cine de autor de los años sesenta.

#### **1.8.5**

Luego de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica italiana fue relanzada, incrementando el número de películas anuales. En ese contexto, el neorrealismo convivió con el cine de industria, manteniendo su autonomía debido a su prestigio internacional. A mediados de los cincuenta e inicios del sesenta, cineastas como Federico Fellini y Michelangelo Antonioni comenzaron a desmarcarse del neorrealismo, desarrollando sus intereses personales. Con “La Dolce Vita (1960)” y “8 y medio”, Fellini clausuró su etapa neorrealista al dejar de utilizar los espacios como signos sociales y experimentó con el tiempo cinematográfico. De igual manera, Antonioni estilizó su cine tanto en la imagen como en el tiempo, a fin de crear puestas

en escenas sobre la incomunicación. A diferencia de la literalidad de la imagen del neorrealismo, ambos directores potencian las posibilidades de lo visible, mientras continúan explorando las experiencias primigenias del neorrealismo sobre el uso dilatado del tiempo cinematográfico y las visiones erráticas y dispersas de sus historias. Tanto Fellini como Antonioni marcan el paso del neorrealismo al cine de autor.

### **1.8.6**

André Bazin, crítico y uno de los fundadores de la mítica revista “Cahiers du Cinéma”, fue uno de los que mejor interpretó la originalidad del neorrealismo. Bazin creía en un cine que pudiera representar la realidad -una preocupación de los cineastas y teóricos luego de la Segunda Guerra Mundial- y argumentaba que los neorrealistas habían logrado crear una expresión fílmica acorde a esos propósitos. Sin embargo, no eran los temas o contenidos lo que importaba, sino resaltaba las innovaciones en la puesta en escena, el guion y el tiempo cinematográfico. Bazin consideraba que el neorrealismo aportaba “una ilusión lo mas perfecta de la realidad”. No una realidad cualquiera, sino una que, según su punto de vista, se acercase a una visión espiritual y de revelaciones profundas.

La segunda referencia teórica fue el filósofo Gilles Deleuze quien creó, como punto de partida en el análisis, la dicotomía entre Imagen-movimiento propio del cine de industria, contraponiéndolo al cine de la Imagen-tiempo, característica propia del cine moderno. La Imagen-tiempo tiene su antecedente en el neorrealismo y en experiencias cinematográficas como las del japonés Yasujiro Ozu, y funciona a partir de un régimen de situaciones ópticas puras con narraciones erráticas y dispersas y un tiempo dilatado que den cuenta de la experiencia moderna del ser humano. Un cine de la contemplación enlazado con el tiempo y el pensamiento, que pueda crear en el espectador una experiencia de la videncia sobre la condición humana, necesaria luego de los años traumáticos de la Segunda Guerra Mundial.

### **1.8.7**

Las influencias de este movimiento por los distintos continentes fueron de distinta índole: como un ejemplo de producción contra-hegemónico al cine de industria en el caso de Europa y Estados Unidos, vislumbrando un tipo de cine distinto al producido por la industria y como una propuesta que será funcional a los intereses artísticos e

intelectuales de los “nuevos cines” de la post-guerra (América Latina, Africa, Asia) en un contexto periférico.







Capítulo II  
Del cine clásico al cine moderno de autor

En este segundo capítulo, se desarrollará el itinerario histórico y las características que definen al cine clásico y su transformación en el cine moderno. Dentro de este esquema explicativo, pretendemos establecer la importancia que tuvo en ese tránsito el neorrealismo italiano, que dará nacimiento al cine de autor y a las distintas poéticas que surgen en relación al tiempo durante la década del cincuenta y sesenta. En efecto, el tiempo cinematográfico deja de tener una función puramente funcional, basado en el desarrollo de las acciones físicas y dramáticas propio del cine clásico y se convierte en un elemento de crucial importancia sea por la ambigüedad planteada a manera de capas que se entrelazan como en el cine de Resnais, por crear resonancias sagradas en el cine de Tarkovsky o de un cine de esperas y contemplaciones con efectos poéticos y reflexivos en Rossellini y Antonioni. El tiempo se libera y se constituye en un agente expresivo de vital importancia. El tiempo –y no la imagen- se convierte, retomando el famoso concepto de Walter Benjamin, en “aura”.

Durante los primeros años del siglo XX, los orígenes del cine narrativo son múltiples gracias a cineastas como los ingleses James Williamson y George Albert Smith, pertenecientes a la Escuela de Brighton, y el norteamericano Edwin Porter, productor y director de la Edison Manufacturing Company. En los cortometrajes-“Fire”(1901),“Stop Thief !”(1901), “The life of an American Fireman”(1902) y “The great train robbery”(1903)-, estos cineastas pioneros experimentaron con los primeros rudimentos del cine narrativo -el uso de primeros planos, de travellings, del montaje alterno, del uso de raccord de movimiento- que será luego consolidado desde 1908 por la obra de David Wark Griffith en la Biograph Company. De esta manera, durante la primera década del nuevo siglo, se dieron dos hechos fundacionales y complementarios: por un lado, se fundó Hollywood como nuevo centro de producción cinematográfico; mientras por el otro, se creó el lenguaje y la gramática cinematográficos gracias a los aportes de los cineastas antes mencionados.

Luego, durante la década de 1920, la industria en Hollywood se cimentó gracias a la producción industrial de Paramount Pictures, Fox Film Corporation, Universal Film Manufacturing Company y la Metro-Goldwyn- Mayer así como por el establecimiento de los tres criterios organizacionales de la industria que el pionero y productor Adolph Zukor impuso en la Paramount Pictures, la mas importante productora entonces: el star-system, los géneros cinematográficos y el sistema de estudios. Estos componentes permitieron crear una industria competitiva -creada a semejanza de la industria

automotriz de la Ford, símbolo moderno en Estados Unidos de entonces- que se consolidó luego de la Primera Guerra Mundial, al arrebatarle a Francia la supremacía de la producción cinematográfica, conquistando nuevos mercados internacionales y así universalizando el cine narrativo.

Mientras tanto, en Europa, en la década de 1920, se desarrollaron las vanguardias cinematográficas que multiplicaron las posibilidades de la puesta en escena y del lenguaje cinematográfico. Ya en esta década, el impresionista Jean Epstein reclamaba por primera vez la equivalencia -que será una demanda a partir de la década del cincuenta- entre cineasta y autor. El director de cine, con un status de artista al igual que un escritor, un pintor o un escultor, puede y debe imprimir en las películas su sensibilidad personal, a diferencia de lo que ocurría en la industria.

Movimientos como el expresionismo, el impresionismo, el surrealismo y la Escuela rusa del montaje potenciaron los distintos lenguajes del audiovisual e influirán en todas las cinematografías durante las siguientes décadas.

La aparición del neorrealismo italiano en la década del cuarenta tuvo una importancia medular tanto para el cine clásico como el moderno. Por un lado, no representó una ruptura con los moldes narrativos del cine clásico pero mostró sus limitaciones. Sin embargo, marcó una relación cualitativamente distinta entre cine y realidad y cine y verdad -a diferencia del cine de industria- produciendo cambios importantes en la puesta en escena, en el guion y en el modelo de producción que influyeron de manera significativa en los “nuevos cines” de los años sesenta. Fue el punto de partida del cine de autor de los años cincuenta y sesenta y también el de los “cines nacionales” en los países periféricos del mundo post-colonial. Además, fue el neorrealismo y algunos de los cineastas contemporáneos a este, quienes fueron los primeros en utilizar y manipular el tiempo con fines poéticos y contemplativos. Ya no solo en la imagen; el tiempo se convierte en un elemento expresivo de primer orden y se libera de la función que el cine clásico le había otorgado.

## 2.1 El cine clásico :

Aunque el cine es un arte moderno por definición, creado en plena industrialización del siglo XIX y dependa de inventos previos como la fotografía, su lenguaje fue en un inicio inexistente, por lo que se nutrió de otras artes narrativas como el teatro, la ópera y la literatura. Román Gubern lo resume como “aquel inocente artefacto de Física Recreativa que aprovechara el fenómeno de la persistencia retiniana para excitar el sistema nervioso de sus espectadores con emociones inéditas, estaba abriendo una página nueva en la representación realista del mundo” (1973: 35). Historiadores e investigadores del cine como Noël Burch denominan la etapa fundacional de 1895 a 1903 como la de constitución de la Modalidad de Representación Primitiva (MRP), mientras otros la denominan como “cine de atracciones”; cortometrajes de muy corta duración (quince segundos durante el kinetoscopio de Edison, cuarenta segundos con el cinematógrafo de los Lumière) que se caracterizaba por la precariedad del lenguaje audiovisual (planos ángulos, movimientos de cámara) y dependiente del lenguaje teatral<sup>24</sup>. Se trataba de registrar pequeñas anécdotas que llamasen la atención de sus espectadores: un beso o una pelea de box (T. Alva Edison), el incendio de una casa (Paul Williamson y Edwin Porter) o la llegada de un tren o la salida de los trabajadores de su fábrica (los hermanos Lumière); situaciones llamativas que no llegaban a ser historias, solo atracciones momentáneas, hasta que en los primeros años del siglo XX se comienza a narrar de forma incipiente (tres cortos emblemáticos: “Le voyage dans la lune” (Viaje a la Luna, 1902) de George Mèlies, “The life of an american fireman” (La vida de un bombero americano, 1902) y “The great train robbery” (Asalto y robo de un tren, 1903) de Edwin Porter.

George Albert Smith y James Williamson de la Escuela de Brighton, Edwin Porter y David Wark Griffith en Estados Unidos son relevantes en la creación de los primeros rudimentos del lenguaje y la gramática visual en sus cortos: el uso de los planos medios, primeros planos, el montaje alterno, el travelling, el establecimiento del uso de los distintos raccords y los flash-backs fueron las primeras creaciones que permitieron que

---

<sup>24</sup> No existían aún los planos cinematográficos, ni los ángulos ni los movimientos de cámara. Eran cortos con un solo plano en los cuales el punto de vista del espectador de cine reproducía el del espectador de teatro: siempre viendo la acción de manera frontal y en plano general.

el cine fundase su propio lenguaje y gramática dando lugar a lo que David Bordwell denomina el “cine clásico” y Noël Burch la “Modalidad de Representación “Institucional”.

El clasicismo cinematográfico puede situar sus inicios con “The life of an american fireman” (La vida de un bombero americano, 1902) y “The great train robbery” (“Asalto y robo de un tren”, 1903), ambos de Edwin Porter, camarógrafo y director al servicio de Thomas Alva Edison. En el primer corto, vemos un esbozo de lo que será el montaje alterno; mientras en el segundo, los historiadores del cine relevan, en algunos pasajes, el uso del raccord de movimiento y del primer plano busto de la Historia del cine. Posteriormente, desde 1908, David W. Griffith dirigió para la Biograph Company entre 450 y 490 cortometrajes (el número varía según los especialistas) de una y dos bobinas, hasta arribar a su punto culminante en términos del cine como espectáculo y narración audiovisual: “El nacimiento de una nación”(1915). Con esta película, con una versión de 2 horas y otra de mas de tres horas, se considera el inicio del cine de alto presupuesto y de gran espectáculo del cine norteamericano. Es, por otra parte, el inicio de la primacía del largometraje en el negocio cinematográfico. Dicha película resume lo mejor -en ambición y recursos narrativos- del cine de la década de 1910.

Durante las décadas de 1910 y 1920, el cine, un arte de reciente creación, vivió una época de intenso crecimiento industrial y artístico. Hollywood consolidó en aquellas décadas dos características básicas para su expansión universal. Primero, el sistema industrial ideado por Adolph Zukor, productor de la Paramount y uno de los pioneros de Hollywood, quien estableció los parámetros de organización de la industria cinematográfica -el sistema de estudios, el uso de los géneros cinematográficos y la primacía del star-system-, a fin de producir masivamente para el mercado nacional y extranjero. Y segundo, la constitución de la “integración vertical”<sup>25</sup> que le permitía a las productoras hollywoodenses mas importantes tener el control de la producción, la distribución y la exhibición de las películas a nivel nacional e internacional. Vale decir, tener el monopolio en el negocio cinematográfico.

---

<sup>25</sup> La integración vertical de Hollywood tuvo como antecedente el Trust de Thomas Alva Edison, creado entre 1908 y 1918. Edison creó entonces la integración vertical con las productoras y empresas, integrantes del Trust. En este conglomerado, se producían las películas; luego una de sus empresas, la General Film Company las distribuía. El Trust compró casi el 50% de los cines en Estados Unidos.



En efecto, luego de la Primera Guerra Mundial, la industria del cine norteamericano, liderada por la Paramount Pictures -la productora mas importante entonces- tenía ya el dominio del 75 % del mercado cinematográfico europeo debido a la destrucción de sus industrias durante la Gran Guerra. Por eso, como prueba de su importancia estratégica, en 1924, el Departamento de Estado norteamericano creó la oficina de protección de los intereses de su cine en el mundo. Esos años representaron el inicio del monopolio cinematográfico mundial de Hollywood.

Simultáneamente a la consolidación de la industria, el cine narrativo<sup>26</sup> alcanzó un punto de giro determinante con la llegada del sonido al cine en 1927. En efecto, el sonido representó el fin del “cine puro”, denominación que alude a un tipo de cine sin la dependencia del teatro ni de la literatura y mas bien con la autonomía artística de la imagen. La universalidad del sonido en el espectáculo cinematográfico fue el fin de las experimentaciones formales de varios de los cineastas mas importantes del cine mudo como Eisenstein, Murnau, Chaplin, Epstein, Clair y Hitchcock entre otros. Con el sonido –según estos realizadores que habían logrado crear poéticas particulares durante la etapa del cine mudo-, el cine sufriría un retroceso al depender de las palabras, es decir una regresión a depender -como en los inicios del cine- del teatro<sup>27</sup>. Sería el fin de las experimentaciones basadas en la imagen o en la edición, y el inicio de la estabilización de un cine narrativo que tiene al sonido como complemento didáctico y diegético a fin de narrar -convencionalmente- historias.

De esta manera, el cine narrativo y sus distintos procedimientos se normativizan y se universalizan. Tanto la puesta en escena, el guion y la edición quedan marcados por el estilo del “cine clásico” norteamericano: la puesta en escena como ilustración de un guion, la presencia “invisible” y omnisciente de la cámara, el uso de la estructura lineal en el desarrollo dramático de la trama, el sustrato mítico (y no realista) de los personajes

---

<sup>26</sup> En Inglaterra, los aportes de la Escuela de Brighton impulsada por cineastas como James Williamson fueron decisivos y su influencia –aunque no es el tema de este estudio- debió haberse sentido. Nótese por ejemplo la influencia y la semejanza en la anécdota de Fire (1901) de Williamson sobre “La vida de un bombero americano”(1902) de Porter.

<sup>27</sup> En los inicios del cine (1895 a 1903), a falta de un lenguaje propio, el cine dependió narrativamente del teatro y la ópera. Por ello, los primeros cortos eran filmados en planos generales y de manera frontal a la acción actoral porque reproducía con exactitud la mirada de un espectador teatral. De igual manera, porque en ese entonces no existía aún la noción de planos ni de la mirada omnisciente y ubicua de la cámara. Esa época ha sido nombrada como de la Modalidad Primitiva de Representación y se caracteriza por su orfandad por la inexistencia del lenguaje audiovisual y ser dependiente de esas otras artes narrativas.

y de la trama, el desarrollo de personajes fácilmente identificables y estereotipados, el final cerrado de las películas, el corte “invisible” en la edición a fin de no distraer al espectador de la historia y sus personajes, la economía y fluidez narrativa entre otras características, van a ser las características del cine de Hollywood que influirán al resto de las industrias del cine. Estas características, que son partes constitutivas del cine narrativo hasta el presente, definen al cine clásico norteamericano que el estudioso David Borwell ubica desde 1920 a 1960 y que tienen como objetivo desarrollar un tipo de cine que funciona como mecanismo de ilusionismo psicológico, estableciendo con sus espectadores “universales” una relación de identificación-proyección entre el ecran y el espectador. En efecto, las películas de Hollywood están hechas para narrar historias con las cuales la gente pueda identificarse: entretenerse, llorar, reír o emocionarse<sup>28</sup>. Tanto el aspecto narrativo como el industrial serán complementos fundamentales durante la década del treinta, considerada la Edad de Oro de Hollywood.

Mientras tanto, en Europa, el cine se vuelve fuente de investigación intelectual y artística: en la década de 1920, se desarrollaron las vanguardias cinematográficas (impresionismo, expresionismo, surrealismo, escuela rusa del montaje) que potenciaron el lenguaje cinematográfico y la puesta en escena como nunca antes.

Antes, en 1914, el crítico italiano Ricciotto Canudo escribió el “Manifiesto de las Siete Artes” en donde colocó al cine como la síntesis perfecta de las Artes temporales (música, danza, poesía) y espaciales (Arquitectura, pintura, escultura..). El cine era, para Canudo, la encarnación de lo Moderno y la superación de las Bellas Artes. Cineastas como los franceses Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac, entre otros, se preguntaban por la especificidad del cine a diferencia de las otras artes narrativas (literatura, teatro, opera) y sobre las características inherentes del lenguaje cinematográfico. Dulac y Epstein pugnaron por la existencia de un “cine puro”,<sup>29</sup> que no

---

<sup>28</sup> La puesta en escena del cine norteamericano se caracterizaba por la cámara en ángulo normal, uso del objetivo normal y un desglose funcional que antepone la inteligibilidad de la historia a cualquier recurso expresivo del lenguaje audiovisual. Los productores estaban sobre todo interesados en que los espectadores se concentren en la historia y no se vean “distráidos” por otros recursos del lenguaje (movimientos de cámara, ángulos, encuadres). Es la etapa del clasicismo cinematográfico. Esta concepción sufre una crisis inicial con “Ciudadano Kane” (1941) de Orson Welles, quien marca uno de los antecedentes del cine moderno, es decir del cine que privilegia la puesta en escena.

<sup>29</sup> Películas como “La Rueda” (1923) de Abel Gance, “La concha y el clérigo”(1928) de Germaine Dulac, y “Coeur fidèle” (1923) de Jean Epstein. Pero otras experiencias de la vanguardia cinematográfica

dependa de la literatura, ni del teatro y que busque su propia especificidad. Es decir, de un cine -a diferencia del norteamericano- que incluso esté exento de la necesidad de contar historias y que se asemeje más a la música y la pintura. Lo interesante para ellos, era la posibilidad de experimentar y crear nuevas formas y conceptos visuales, que el contar historias populares para grandes públicos. El cine como una nueva posibilidad artística de la imagen.

En 1919, con “El gabinete del doctor Caligari”<sup>30</sup>, se da a conocer el expresionismo alemán que representó en la Historia del cine la importancia de la dirección de arte y de la iluminación como fuentes de inestabilidad y angustia. Es decir, potenció al cine en cuanto estilización en la imagen. Mientras, pocos años después, la escuela rusa reflexionó desde un inicio sobre el montaje: Lev Kulechov experimentó en su Laboratorio de cine en 1922 sobre la yuxtaposición de imágenes, llegando a la conclusión que lo que origina la emoción del espectador no es el contenido de las imágenes per se sino la yuxtaposición de estas mediante la edición. Ya en esta reflexión -conocida como el “efecto Kulechov”-, el montaje es puesto de relieve. Luego, en 1924, Sergei Eisenstein elaboró sus postulados teóricos sobre el “montaje de atracciones”: el montaje (o edición) no como unión y continuidad narrativa invisible entre dos planos, propio del cine narrativo norteamericano (Griffith), sino más bien como colusión y choque entre dos imágenes aportando de esta manera emoción. Fueron los rusos como Kulechov y Pudovkin -creador de los protocolos del eje de 180 grados para el raccord de mirada- en el cine narrativo y Eisenstein y Vertov en el cine no narrativo, quienes experimentaron y pusieron en primer plano las posibilidades expresivas de la edición (o montaje).

Gracias a estas vanguardias artísticas europeas, el lenguaje cinematográfico experimentó una extraordinaria expansión de sus posibilidades creativas que superaban los planteamientos narrativos del cine norteamericano. Así, en esta época se descubren y/o potencian nuevos lenguajes y sus posibilidades expresivas (iluminación, dirección

---

estaban imbuidas también por ese mismo horizonte: “Le retour à la raison” de Man Ray, “Entreacto” (1924) de René Clair, “Ballet mecanique” (1924) de Fernand Leger “Un perro andaluz” (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí y “Ghosts before Breakfast”(1928) de Hans Richter.

<sup>30</sup> Aunque hubo antecedentes formales en “El estudiante de Praga” (1913)

arte, edición, la cámara y la puesta en escena<sup>31</sup>) que en el cine norteamericano permanecían mas invisibilizados o utilizados solo de manera funcional.

De esta manera, es en Europa, en donde la puesta en escena<sup>32</sup> se constituye en el principal eje de preocupación de los cineastas, siendo igual o aún mas importante que el propio guión (la historia, el héroe, el conflicto), que es el factor predominante en Estados Unidos<sup>33</sup>. Estas distintas características elaboradas por las vanguardias enriquecieron y potenciaron el cine clásico; pero también abrieron la posibilidad de ver al cine como un arte. No es azar que ya en la década del veinte, directores como Jean Epstein reclamaba que los cineastas sean considerados “autores” con el mismo status y prestigio artístico que un escritor, un músico o un escultor.

Para Bordwell, la narración clásica consiste en “una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo” (1985:156) según unidad de tiempo (continua o intermitente), de espacio (locaciones definibles y diferenciados) y de acción (relaciones de causa y efecto). En su interesante artículo “La modernidad cinematográfica”, José Enrique Monterde agrega sobre el MRI o el cine clásico como “una reglamentación codificada de las imágenes cinematográficas”(1996: 20) estructurada como una narración basada en la continuidad espacio-temporal de tipo causal, narrada de manera secuencial o lineal de manera transparente y sin rupturas. Además define al cine clásico por la cámara a nivel de la altura de los actores, por su economía narrativa, vale decir un lenguaje anti-retórico (la obediencia a unas normas en el cine clásico implica que el estilo está rara vez por encima del argumento), una composición visual que privilegia al sujeto y la verosimilitud en el sentido que todas estas características crean un efecto de ilusionismo espectacular. Monterde concluye que el cine clásico representa “la consolidación de unas prácticas espectatoriales definidas por la operación de “sutura” o por los procesos

---

<sup>31</sup> Por ejemplo la importancia de la llamada cámara “desencadenada” en “El Último” (1924) de F.W. Murnau y del trabajo de su camarógrafo Karl Freund en los estudios UFA, en Alemania

<sup>32</sup> Su definición consiste en el uso orgánico y creativo de todas las posibilidades del lenguaje cinematográfico (ej. iluminación, uso de planos, movimientos de cámara, ángulos, dirección de arte, dirección de actores). Y la edición que es otro lenguaje del audiovisual pero a posteriori de la puesta en escena.

<sup>33</sup> En Estados Unidos, el motor de la creación es el productor y el director está bajo la supervisión de este. Por otro lado, sus películas se trabajan bajo convenciones llamadas géneros cinematográficos, que por entonces daban menos libertades de experimentar.



de identificación y proyección; un modelo industrial constituido por la interrelación entre Sistema de Estudios, los géneros y el star-system” (1996: 21). Mientras, según Bordwell, en términos dramáticos lo identifica por su comprensibilidad: “una película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado” (1985:157) según una claridad expositiva dramática.

## **2.2 El cine de autor**

Desde la década de 1920, las distintas vanguardias cinematográficas (impresionismo, expresionismo, surrealismo, escuela rusa del montaje) experimentaron y potenciaron los distintos lenguajes propios del audiovisual. Así, con estas vanguardias se dieron los primeros antecedentes de lo que en los años cincuenta y sesenta se llamaría el “cine de autor”, un tipo de cine en donde el director es el motor de la creación y responsable de las decisiones artísticas. El cine como proyección de la sensibilidad de un creador como fueron posteriormente Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Akira Kurosawa y maestros del cine norteamericano redescubiertos y reivindicados para el “cine de autor” como Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Frank Capra y Billy Wilder, entre muchos otros<sup>34</sup>.

La aparición de Orson Welles con “Ciudadano Kane” en 1941, la del neorrealismo italiano en 1945 y propuestas autorales como las de Ozu y Bresson, entre otras, fueron remezones que sacudieron el estado de las cosas en el cine. delineando el tránsito hacia el cine moderno al desafiar la puesta en escena clásica o “transparente”.

En ese contexto, el cineasta y teórico Alexandre Astruc escribe en 1948 un ensayo fundacional sobre el cine moderno, “El nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo”: “Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria (..) se convierte en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista

---

<sup>34</sup> Tal como lo demostraron los “jóvenes turcos” (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol entre otros) de la revista francesa “Cahiers du Cinéma”, esos directores norteamericanos creaban también, dentro de la industria, un cine personal.



puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela” (1998: 221).

Luego de las experiencias artísticas de los veinte, el cine, según Astruc, se volvió un lenguaje audiovisual comparable a otros lenguajes artísticos, “un medio de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito” (1998: 221). En efecto, Astruc puso de relieve a la puesta en escena como marca personal del cineasta y no una mera traducción audiovisual de un guion preexistente. El estudioso norteamericano David Bordwell coincide con Astruc en el giro histórico que vive el cine cuando escribe que “el cine de arte y ensayo como alternativa narrativa totalmente asentada no emerge hasta después de la Segunda Guerra Mundial” (1985: 229), mientras José Enrique Monterde en su artículo “La modernidad cinematográfica” introduce el concepto -matizando el de Burch- el de Modalidad de Representación Moderna (MRM).

En su artículo “De la politique des auteurs” (Cahiers du Cinéma 70, Abril 1957), André Bazin argumentaba que la política de autor es la aplicación en el cine de una noción ampliamente aceptada en otras artes. Truffaut llevó esta denominación al extremo cuando escribió -parafraseando a Giraudoux- que no existían obras, solo autores; mientras Eric Rohmer argüía, en ese sentido, que lo que quedan son los autores, no las obras. Según Bazin, “la evolución del arte occidental hacia una mayor personalización debe ser considerada como un paso adelante en el refinamiento de una cultura” (Hillier, 1985: 251). Sin embargo, ese proceso de individualización no ocurría con la misma intensidad en el cine que en las otras artes. Bazin escribió que “El hombre que sabía demasiado” de Hitchcock, “Europa 51” de Rossellini y “Bigger than life” de Ray eran contemporáneas a las pinturas de Picasso y de Matisse y se preguntaba si encerraban el mismo grado de individualización. Y concluía que no, añadiendo el lugar común que el cine contiene un aspecto artístico y otro industrial, acentuado en el cine norteamericano. “La política del autor” ejercida por Bazin y los jóvenes críticos de la revista “Cahiers du Cinéma” estaban interesados en buscar autores mas que directores (para ellos, Nicholas Ray era un autor como Bresson y Rossellini; mientras Houston era solo un director): un autor -incluso con historias distintas- debe tener una misma actitud ante las acciones de sus personajes, una misma moral frente al cine. Un autor concluía Bazin -citando a Jacques Rivette- es quien habla en primera persona: “La politique des auteurs” consiste en elegir el factor personal en la creación artística como un criterio de referencia, para

postular después una permanencia e incluso su progreso de una película a la siguiente” (Hillier, 1985: 255).

A fines de los cincuenta, la revisión crítica de las películas de Ford, Hawks, Hitchcock o Renoir por parte de la nueva crítica francesa de “Cahiers du Cinéma”, el activismo de las revistas de cine, la profesionalización de la reflexión teórica cinematográfica, el conocimiento de nuevas sensibilidades cinematográficas –mas allá de Hollywood- como las de Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Satyajit Ray enriquecen y complejizan el cine de entonces. El cine se vuelve un lenguaje con un potencial creativo: la imagen y el tiempo se convierten en dos campos auráticos, complementarios o diferenciados, explorados de distinta manera por los realizadores.

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy denominan al cine de los sesenta como “modernidad reflexiva” en tanto marca la transgresión de la “modernidad clásica” (el cine clásico) del desarrollo progresivo, la transparencia del relato y el punto de vista omnisciente. “Se trata ahora de contar de otro modo, de liberarse de la dictadura del argumento, de rodar en la calle, de pulverizar las normas convencionales del montaje, de cambiar el juego teatral de las vedettes por la naturalidad de los actores nuevos, de independizar la producción” (Lipovetsky y Serry, 2007: 19-20), características que los autores relacionan con los valores individualistas y la búsqueda de autonomía subjetiva en las democracias liberales occidentales en los años sesenta. Las rupturas con el modelo clásico de narración, según estos autores, se dan con la Nouvelle Vague francesa, el Free Cinema inglés, el Cinema Novo brasileño, el cine contestatario de Europa del Este y en las distintos cines nacionales creando nuevas expectativas y nuevos públicos. En su artículo “La renovación temática”, José Enrique Monterde desarrolla algunas características de este nuevo cine como son la novedad temática y formal. La emergencia de nuevos jóvenes directores que formulan nuevas historias con preocupaciones e intereses diferenciados a los de la industria. Una puesta en escena diferenciada a la de la industria, que expresa el universo expresivo y personal del autor -en muchas ocasiones, cámara en mano, luz no motivada y locaciones naturales- con una mayor conciencia del lenguaje cinematográfico. Según Monterde, los nuevos cines se dan en “las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, que van desde los avatares de la Guerra Fría y la política de bloques hasta el nacimiento de la sociedad de consumo y la consolidación del socialismo real en medio continente, pasando por las crisis

descolonizadoras” (Monterde, 1995: 148). Según Monterde, el principio del fin de estos nuevos cines fue 1968, año que entronizó a la juventud como sujeto político y aspiración generacional. “Muchas de estas películas serán por su parte elementos divulgadores de las nuevas formas de pensar, sentir y comportarse” (Monterde, 1995: 149). Este cine hecho por jóvenes buscó conscientemente romper los moldes establecidos por el de una individualización expresiva “que en numerosas ocasiones desembocaba en un difuso sentimiento de malestar, de desencanto o de frustración que están en la base del escaso optimismo de la mayor parte de los Nuevos Cines” (Monterde 1995: 153), impregnados por el pensamiento crítico de la época. Un cine del desasosiego que no es solo político, sino sentimental, sexual, moral o existencial.

Frente al modelo heroico del cine clásico, estos nuevos cines –simientes del cine moderno- estaban poblados de antihéroes con componentes heterodoxos o contraculturales y giraban alrededor de las reivindicaciones de libertad individual, propia de las rebeldías y expectativas de los baby boomers. Algunas de las nuevas preocupaciones temáticas son de carácter crítico a las instituciones como la familiar, un espacio entendido como autoritario y creador de traumas. Monterde escribe que “adolescentes y jóvenes están sujetos a otros ámbitos muchas veces represivos y cerrados, paralelos o sustitutorios de la propia familia, de manera que las ansias liberadoras o la crónica de la opresión los contemplan en muchas ocasiones como su objetivo crítico. Pueden ser instituciones educativas (escuelas, orfanatos, institutos, internados, colonias, seminarios, universidades) o directamente autoritarias como los reformatorios, cuarteles, hospitales, manicomios o cárceles. Matices aparte, todos ellos consisten en espacios cerrados, ordenados jerárquicamente, ideológicamente operativos en su adoctrinamiento y perfectamente adecuados para desarrollar metáforas del conjunto social a partir de la definición de microcosmos autónomos” (Monterde, 1995: 168-169). Tomando un referente ideológico de la época, se trata de historias que reflejan las tensiones del “micropoder” y la “micropolítica” analizada entonces por el filósofo Michel Foucault como el uso determinado del control y la represión como mecanismo de reproducción del orden. Una denuncia frontal o metafórica de los

totalitarismos tanto en las sociedades liberales y capitalistas desarrolladas como en el del socialismo real<sup>35</sup>.

Los cineastas del cine moderno, en la década del cincuenta y con mayor intensidad en la del sesenta, poseen un nivel de autoconciencia sobre las inmensas posibilidades del lenguaje audiovisual, de la puesta en escena y un marcado interés por desarrollar sus expresiones personales. El cine deja de ser solo una realidad industrial y se abre a nuevos postulados teóricos y fílmicos que los diferencian de la homogenización del cine clásico de la industria. Hay, en suma, una mayor conciencia lingüística y artística del cine. La política de autor -el director como eje de las decisiones de una película, el universo fílmico como proyección del universo personal, intransferible y único de un director- propuesta por la crítica francesa se difunde durante la década del sesenta, y el prestigio de los nuevos autores así como la difusión de una nueva cultura de cineclubs y revistas de cine crean este nuevo horizonte de expectativas.

Una ola (periférica) de “nuevos cines” en Europa, América Latina, Asia y Africa cobra protagonismo. Mientras tanto, en Estados Unidos, comienza también a crearse una actitud independiente: el “New American Cinema” y la revista “Film Culture” -inspirados por el neorrealismo italiano y el Free-cinema- son algunas de estas puntas de lanza. A fines de los cincuenta, John Schlesinger del Free-cinema proclamaba que las nuevas películas debían ser libres ya que eran declaraciones personales. “Verlas con amor o con rabia, pero nunca fríamente” concluía Schlesinger. En los años sesenta, la nueva reflexividad sobre el cine y la conciencia creciente del autor están legitimados por cineastas como Antonioni, Fellini, Bergman, Godard, Rivette, Pasolini, Anderson, Kluge, Mekas entre muchos otros así como por la importancia pública y el prestigio de los festivales de cine.

### **2.3 El Neorrealismo italiano y la transición a la modernidad**

En este panorama, ¿ qué rol cumplió el neorrealismo italiano ?. La originalidad del neorrealismo es vista de esta manera por José Enrique Monterde: “Siendo el

---

<sup>35</sup> Un teórico influyente sobre esta posición es la de Herbert Marcuse de la Escuela de Frankfurt. Y Pier Paolo Pasolini, influyente tanto por sus posturas en el cine como por sus análisis controversiales sobre la política italiana.



neorrealismo un momento germinal de la modernidad cinematográfica (..) mediante una especie de “borrado” de las marcas de representación y narración, apostando a favor de cierto efecto de contigüidad entre la imagen (signo) y aquella realidad referencial (...) con una contundencia del efecto de transparencia excesivo incluso para la tradición del MRI” (N. De R. Modalidad de Representación Institucional) (1996: 32).

En efecto, la propuesta realista del movimiento aproxima como nunca antes imagen y realidad, tiempo cinematográfico y tiempo real desmitificando el cine clásico en sus postulados de tratamiento dramático, de duración de los planos, composición visual e incluso lumínica. Borwell considera al neorrealismo como “un fenómeno transicional” (1985: 230) hacia el cine moderno. Escribe que: “y algunos cineastas habían comenzado a investigar el realismo objetivo de las narraciones de final abierto, la dramaturgia de los encuentros casuales, y sobre todo la ambigüedad esencial del universo narrativo” (1985: 230). Esos cineastas -principalmente Antonioni y Fellini- marcaron el paso de la realidad neorrealista a una subjetiva y personal. El cine exploraba -frente a la omnisciencia del relato del cine clásico- la subjetividad del personaje y las omisiones narrativas. Como ya lo desarrollamos, el neorrealismo es el tránsito de una estética realista a una moderna en su interés por fragmentar y complejizar el relato. “Deleuze ya localiza -interpretando a Bazin- en el propio neorrealismo, entendido como una nueva forma de realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía “lo real” (..). En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo” (Monterde, 1996:132).

Es decir, el problema de la representación fílmica moderna se relaciona con el examen sobre el estatuto de la realidad. Para André Bazin, el cine tiende hacia una revelación de dicha realidad, es decir a una combinación entre lo real objetivo y la conciencia subjetiva del autor. Películas como “Te querré siempre” (1953) de Roberto Rossellini y luego en las de Fellini, Resnais y Antonioni entre otros, se desmonta la supuesta objetividad de dicha realidad. “Antonioni o Resnais desarrollarán una obra obsesionada por la vivencia experimental de tiempo, por una personalización subjetiva de lo temporal, el primero bajo la idea bergsoniana (y proustiana) de la *durée* (..) el segundo sobre la entremezcla de los flujos temporales que disuelven la noción de pasado,



presente y futuro” (Monterde, 1996: 34). La experimentación de la realidad es expresión de las experiencias del sujeto y se despliegan o se contraen y mezclan según sea el caso. En la capacidad de descubrimiento de las diferentes texturas de la realidad mediante la subjetividad del autor o la “redención de la realidad física” (Kracauer). “El paso del clasicismo a la modernidad cinematográfica podrá entenderse como derivado del paso de una estética de la permanencia a otra de la transitoriedad; del paso socialmente mensurable de la civilización capitalista (objetivo) al tiempo personal y privado de la duración (subjetivo)” (1996: 36) escribe a modo de concusión Monterde. El tiempo se convierte así en un motivo de reflexión cinematográfica.

Para el crítico francés Alain Bergala, la relación del cine neorrealista no se agota en su relación con la realidad, sino mas bien se da con el estatuto de la verdad: “¿ Cómo puede manifestarse la verdad en una película ?. Esta fue por lo visto la gran pregunta del cine moderno. Era una novedad, puesto que en el cine clásico nunca se había preocupado por que la verdad se manifestara en una película. El filme podía proferir una verdad, pero esta anterior: en el contenido del guion, en la definición psicológica de sus personajes, en los presupuestos filosóficos del relato que debía traducir en imágenes. Por primera vez, con la modernidad, el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura de una verdad que él debe sacar a la luz” (Rossellini, 2000: 12-13).

Filmando en una Italia destruida, el cine de Rossellini tuvo, según Bergala, “una función desoxidante” (Rossellini, 2000: 14) en relación al cine de industria, al estar despojado de todo efecto literario o decorativo: “Rossellini filmaba las cosas de la forma mas recta y directa posible, rechazando en su cine todo lo que pudiera ser muestra de una retórica exterior (la dramaturgia clásica, entre otras, procedente del teatro y la novela) y todas las formas ordinarias de la seducción mediante el relleno, lo decorativo y lo ornamental” (Rossellini, 2000, 14). Al no contar con las “formas ordinarias de la seducción” de los estudios de cine, Rossellini crea un cine en donde la verdad humana importa mas que el carácter mitificador del cine de industria y a través de recursos dramáticos que permiten desarrollar el movimiento subterráneo de los personajes, sus verdades latentes. El “relámpago imprevisible de la revelación” (Rossellini, 2000: 20) de sus personajes rebasaba las posibilidades de la dramaturgia

mas convencional y clásica y permitía la progresión de una verdad latente y subterránea como en “Europa 1951”, en el que la muerte del hijo de Irene desencadena un proceso de cambio en su conciencia moral que la hace abandonar su medio social burgués para ayudar a personajes pobres hasta ser encerrada por su marido en un manicomio. Para Bergala, son las cuatro películas de Rossellini con la actriz Ingrid Bergman -“Stromboli”, “Europa 1951”, “Te querré siempre” y “La paura”- todos fracasos comerciales, las que dan nacimiento al cine moderno de la latencia, lo no enunciado, la verdad por revelar...en estas películas, el tiempo es problematizado, vuelto subjetivo y con un carácter de epifanía.

El cine moderno puede entenderse como un arte, que tal como entendió Rossellini en los años cuarenta y luego Deleuze, no estuviese divorciado del pensamiento. Por ello, la película “Le petit soldat (1963) de Jean Luc Godard comenzó con la frase: “el tiempo de la acción ha pasado y comienza el tiempo de la reflexión”. Godard, quien desarrolló una estética de la discontinuidad como definición de una época, no perteneció al campo de la Imagen-tiempo estudiado por Deleuze; sin embargo, a su manera, desarrolló un tipo de ensayo fílmico que tuviese la capacidad “de filmar el pensamiento en marcha”<sup>36</sup>.

Como hace notar con acierto el guionista y ensayista francés Pascal Bonitzer, “todo el cine parece haber vuelto, en 1968, sobre la producción de las imágenes” (2007: 90). En efecto, la experiencia cinematográfica de Jean-Luc Godard rompió con la transparencia realista de Rossellini (la respuesta de Godard a Rossellini fue “no es una imagen justa, sino justo una imagen”), se interroga a sí misma, lo mismo que el montaje (o edición). Con Godard -ya en la década del sesenta-, el cine moderno sufrió un cambio de actitud frente al realismo, notó sus limitaciones. Fue un nuevo tiempo y fueron nuevas las interrogantes en adelante. La militancia política, Mayo 68 y el voluntarismo estético del Grupo Dziga Vertov liderado por Godard radicalizaron y alejaron su escritura cinematográfica del realismo que años atrás él mismo había elogiado. Bonitzer anota que: “Después de la guerra hubo una polémica sobre el realismo. El neorrealismo representó una contestación minoritaria, pero decisiva, del desglose narrativo clásico “a la norteamericana”. La Nouvelle Vague se caracterizó al principio por el realismo de sus temas y de su lenguaje, en oposición al artificio de las palabras de autor, de las

---

<sup>36</sup> Son palabras de Godard sobre “Vivre sa vie”, citado por Patton, P. (2007): “Godard/ Deleuze” en la web Film-philosophy

intrigas, del juego y la realización ampulosos de la “qualité française”. Pero, rápidamente, y sobre todo debido a Godard, esta reivindicación de un cine mas cercano a la vida (y por lo tanto, mas realista) se transformó en una reivindicación de la libertad de escritura, de la liberación de los medios de la puesta en escena en relación (...) con la misma realidad” (2007:91-92). Este resumen de Bonitzer explica bien el tránsito de este movimiento transicional -según David Bordwell- que fue el neorrealismo hacia el cine moderno y el cine de autor, que en el caso mas radical de Godard, se volvió hermético, autorreferencial y opuesto a la transparencia realista, complejizando e incluso obviando la misma inteligibilidad del relato.

#### **2.4 Sobre el estilo trascendental:**

Para seguir indagando en esta clasificación de cineastas que tienen al tiempo como uno de los ejes constitutivos de su cine, me interesa resumir algunas ideas del libro “El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer” de Paul Schrader. El libro es pertinente para este análisis, ya que si existen dos cineastas convergentes al neorrealismo -con sus similitudes y disimilitudes- son Yasujiro Ozu y Robert Bresson.

En esta indagación sobre un cine espiritual expresado desde lo cotidiano (el realismo visto como una epifanía), Schrader argüía que lo relevante en estos cineastas no era el tema, sino el estilo o la puesta en escena que los identificaba.

Schrader reunió en ese universo a directores como Antonioni, Rossellini, Mizoguchi, Buñuel, Renoir y Pasolini en torno a lo que denomina “el estilo de la trascendencia”, que busca revelar el misterio de la existencia, lo sagrado, la esencia o la espiritualidad a partir de lo cotidiano, con una forma fílmica que varía según cada director. “El estilo trascendental” estiliza la realidad y busca nuevas formas fílmicas para expresarla de una manera distinta. Robert Bresson en sus “Notas sobre el Cinematógrafo” resaltó la idea que los elementos de la puesta en escena deben ser “inexpresivos” y pensados para lograr la “estasis”. En el cine de Bresson, “la forma (...) tiene la capacidad única de expresar lo Trascendente” (1999: 81) a partir de lo trivial: los sonidos de una puerta, el canto de un pájaro, una rueda las imágenes estáticas, los rostros inexpresivos...

Bresson identificó una filiación entre este tipo de arte y el arte primitivo en la medida que ambos poseen una visión del mundo que incluyen la humanidad y al Todo en una unión que constituye la esencia de la religiosidad. Mientras, en Ozu y en la cultura japonesa lo religioso y lo poético son estados de ánimo idénticos: “para lo religioso todas las cosas son poéticas...para lo poético todas las cosas son religiosas”(1999: 35-36). Según Schrader, “Ozu y Bresson son formalistas a la manera religiosa tradicional: ambos emplean la forma como el método principal para motivar la creencia” (1999:82). A Bresson, al igual que a Ozu, le disgustaba los argumentos: “en mis películas y cada vez mas, intento suprimir lo que la gente llama el argumento. El argumento es un truco de los novelistas” (Bresson, 1999: 85). La realidad era lo que le interesa, las superficies. Sin embargo, Bresson oponía esa realidad de superficies planas (califica a sus películas como frías y aburridas), a los hechos dramáticos del argumento, que el cine de industria ha hecho pasar como la vida misma. “Estos constructos emocionales -el argumento, la actuación, la planificación, el montaje, la música- son los llamados filtros. Los filtros son todas esas cosas que se interponen unas con otras, que impiden al espectador ver lo sobrenatural a través de la superficie de lo real” (1999: 84-85). Opone la simplicidad y austeridad a la abundancia. Y la estasis como un movimiento que va de lo cotidiano a lo trascendental. En su “Notas sobre el cinematógrafo”, Bresson escribió que “Rodar es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti”. Según el teórico Jacques Aumont, el concepto de Bresson sobre el cinematógrafo –y en ello se distingue del cine- es que se basa en una paradoja: “basado en la captación de las apariencias, va en pos de un único objeto: la verdad” ( 2004:21). Bresson sabe que no puede distinguir esa verdad de lo real ya que esta no tiene significado; en cambio, considera que la verdad puede vislumbrarse en forma de destellos e intermitencias. A estas formas, Bresson las denomina encuentro. Un relámpago de verdad que ilumine lo real. Este encuentro, según Aumont, es el corazón de su teoría cinematográfica y el trabajo del cineasta es provocar, identificar y comunicar ese encuentro. “¿ Qué se encuentra en el “encuentro” ?. De entrada, el acontecimiento, la cosa o el hecho, pero producido de nuevo, “decolorados”; a un nivel mas profundo, lo real mismo, eso que Bresson llama “el habla visible” de los cuerpos y del mundo”, (2004:22) escribe Aumont. El arte del cinematógrafo consiste, entonces, en escribir para que lo real se manifieste, sometiendo su escritura a una posibilidad de verdad.



Ozu, quien realizó 54 películas a lo largo de 35 años, desarrolló una estética del quietismo, con éxito y reconocimiento en Japón. En efecto, si Akira Kurosawa fue considerado el cineasta japonés más occidentalizado<sup>37</sup>; Ozu fue, por el contrario, el director más japonés. Su cine austero y contenido se caracterizaba por su formalismo, su contención y su aspiración por captar lo esencial de las relaciones humanas. El silencio, -el sonido más importante- y el vacío -un espacio ritualizado- son constantes en su obra de manera sutil pero activa. Una de las características formales del cine de Ozu es dónde coloca la cámara, aproximadamente a noventa centímetros del suelo. Según Schrader, “Este punto de vista tradicional es un punto de vista en reposo que domina un campo de visión muy limitado. Invita a la actitud de observar, de escuchar. Es la posición con la que uno ve el Noh, con la que uno participa en la ceremonia del té. Es, en definitiva, una actitud estética: la actitud pasiva de la contemplación” (1999:41-42).

A diferencia de los cineastas occidentales, el cine de Ozu estaba enmarcado dentro de dos géneros propios del cine japonés: el shomin y el shomin-geki. El primero retrata historias de la clase proletaria y media, relaciones matizadas entre la simpatía y cierta amargura, dentro del núcleo familiar. Este tipo de películas fue el núcleo que le permitió desarrollar uno de sus principales intereses durante la post-guerra: las dificultades de comunicación y empatía entre familiares de distintas generaciones, el antes y el después de la Segunda Guerra Mundial, en un contexto de derrota, de cambio en las costumbres en su país, de paulatina occidentalización en el Japón de los años cincuenta. En ese sentido, “Cuentos de Tokio” (1953), una de las películas más importantes en la Historia del Cine, es emblemática. Su historia se desenvuelve en medio de los desencuentros de una familia multi-generacional, pero no como confrontación, sino de una manera más sutil, a través de gestos, silencios, desencuentros espaciales y por lo no dicho y no-enunciado. Este testimonio de Ozu grafica bien lo anterior: “Evidentemente, una película debe tener un tipo de estructura porque, de no tenerla, no sería un film, pero creo que una película no es buena si tiene demasiado drama o excesiva acción” (1999: 39). Schrader desarrolla algunas analogías culturales japonesas con el cine de Ozu a fin de explicar su raigambre nacional: su estilo -contemplativo y de inmovilidad- está dado por “cada plano es de la misma altura; cada composición, estática; cada gesto, inexpresivo; cada conversación, monótona; cada gesto, inexpresivo; cada corte, claro y

---

<sup>37</sup> Kurosawa, admirador del cine de John Ford, adaptó autores como W. Shakespeare y F. Dostoievski



predecible. Ninguna acción está destinada a comentar otra, ningún suceso lleva inexorablemente al siguiente” (1999: 62). Sin embargo, este cine hecho del cotidiano aparece como un preludio del momento de la redención, una realidad inexpresiva que es trascendida. Schrader considera que este cine está identificado con el arte zen del haiku (la búsqueda de la brevedad y la concisión), la pintura, la jardinería y la ceremonia del té. Es, sin embargo, discutible de que el cine de Ozu sea considerado cine de autor en Japón, tal como se concibe en Occidente; sino es mas bien una adaptación fílmica de una tradición cultural milenaria. Su austeridad será posteriormente reivindicada en la década del ochenta por cineastas como Wim Wenders y Jim Jarmusch. Tipos de cine que, al igual que en el neorrealismo, se preocuparon por la verdad y, retomando a Deleuze, por la creencia.



## **2.5 Conclusiones parciales**

### **2.5.1**

Durante la década de 1910, dos hechos se consolidan en el cine norteamericano: por un lado, Hollywood se establece como el centro de la producción cinematográfica norteamericana. Por el otro, se crean las bases del cine narrativo vigente desde 1920 hasta 1960. Personajes fundamentales son Edwin Porter, director de dos cortometrajes fundacionales como “The life of american fireman” (1902) y “The great train robbery” (1903) y David Wark Griffith, considerado como el “padre del cine moderno”, director de dos largometrajes fundacionales del cine norteamericano, “El nacimiento de una nación” (1915) e “Intolerancia”(1916). De esta manera, el estilo de la transparencia narrativa -multiplicidad de planos, ubicuidad de la cámara, sistematización de los raccords que permiten la continuidad en el espacio-tiempo, el corte invisible en la edición, el ángulo normal de la cámara, la estructura de tres actos dramáticos, el sustrato mítico de sus historias- del cine clásico de Hollywood se consolidó. En la siguiente década, el cine de Hollywood adquirió una presencia global gracias a su organización industrial. Simultáneamente, en la década de 1920, la creación de las vanguardias cinematográficas europeas representó el enriquecimiento y la mayor complejidad del lenguaje cinematográfico y la puesta en escena.

### **2.5.2**

En la década del cuarenta, el neorrealismo italiano, en su búsqueda de una estética realista y las innovaciones formales planteadas en “Ciudadano Kane” de Orson Welles cuestionaron los alcances de la transparencia narrativa del cine clásico. Con “Ciudadano Kane”, la puesta en escena dejó de ser puramente ilustrativa, colocándose expresivamente en un primer plano. Welles poseía un estilo personal que rebasó los alcances del cine de industria. En el caso del neorrealismo, varias características como el uso del tiempo cinematográfico y del plano secuencia fueron elementos constituyentes de la primera estética realista en el cine, y serán luego algunas de las huellas de la poética de autor de los años cincuenta y sesenta (Antonioni, Fellini, Rossellini). La temporalidad dilatada y el plano secuencia eran utilizados a fin de retratar los mínimos gestos y la autenticidad de sus personajes. A partir de las

innovaciones en la estética y en el modelo de producción del neorrealismo italiano, los distintos movimientos cinematográficos mundiales (Free-Cinema inglés, Nouvelle Vague francesa, Cinema Novo brasileño, los nuevos cines de Europa del Este) a finales de los cincuenta y sesenta producirán poéticas únicas, reflexionando sobre su tiempo y sobre el arte cinematográfico.

### **2.5.3**

A diferencia del estilo transparente del cine clásico, el neorrealismo italiano aproximó como nunca antes imagen y realidad, creando un tiempo cinematográfico distinto al del cine de industria. Hay otras características únicas que las alejan del modelo de producción y de estética (hollywoodense) de industria como son el uso de actores no profesionales, la predominancia de composiciones visuales de conjunto, el tipo de luz no motivada, el uso de locaciones naturales y el tipo de personajes y tramas que desarrollaron. Se trató entonces de un movimiento cinematográfico con un interés social y moral, pero también con aportes indiscutibles a la estética cinematográfica. Estéticas que se perfilaron como personales e intransferibles en el caso de Rossellini, Fellini y Antonioni. Por ello, Bordwell, califica al movimiento como “fenómeno transicional” al cine moderno, un cine como extensión de la sensibilidad de un director-artista. El cine llegó narrativamente a su madurez y el tiempo cinematográfico fue objeto de experimentación y estudio.

### **2.5.4**

El cine como experiencia espiritual tuvo representantes -Ozu, Rossellini y Bresson- anteriores y contemporáneos al neorrealismo. El famoso libro de Paul Schrader los calificó como cineastas con un “estilo trascendental”, ya que a diferencia del cine de industria, daba énfasis al cine como revelación de lo sagrado y revelación de los misterios de la existencia. Tenían en común la creación de personales escrituras cinematográficas que daban énfasis al encuentro entre el cine y la verdad en tanto epifanía. Un proyecto de cine que excedía las posibilidades del cine clásico y que contenían propuestas auráticas en torno al Tiempo y el Espacio. El denominador común cotidiano de sus historias y la austeridad formal tanto en Ozu, Bresson y Rossellini eran componentes para llegar a motivar la creencia.



Capítulo III  
El Neorrealismo y el cine latinoamericano

En el siguiente capítulo, desarrollaremos el efecto que tuvo el neorrealismo italiano en el cine de América Latina y de qué forma sus premisas se adaptaron a las necesidades estéticas y políticas de una nueva generación de jóvenes cineastas. En efecto, en el contexto de las precarias e inacabadas experiencias de industria principalmente en México, Argentina y Brasil, una nueva oleada de jóvenes -que el reconocido crítico brasileño Paulo Antonio Paranaguá llamó la “generación neorrealista” latinoamericana- dirigieron en los años cincuenta sus primeras películas bajo la influencia italiana. Películas como la brasileña “Río, 40 grados” y la argentina “Tire Dié” inauguraron una veta realista y crítica frente al poder político y frente a la tradición cinematográfica de sus países. El modelo alternativo del neorrealismo italiano era visto como una experiencia cercana y fructífera a diferencia del modelo de Hollywood. Los jóvenes cineastas latinoamericanos estaban interesados en explorar sus propias historias, a fin de (re) conocer sus propios países y conflictos.

Posteriormente, con los años, ese cine latinoamericano fue enriqueciéndose por los aportes autorales de sus cineastas en los años sesenta y luego este es interrumpido por la sucesión de cruentos golpes de estado en los países de la región, sobre todo en el Cono Sur. En la década del ochenta, nos encontramos con un corpus de películas que exploraron las consecuencias de las dictaduras militares y la vuelta del exilio político o interior. En este contexto, el neorrealismo italiano siguió siendo un referente de análisis y denuncia social para el cine latinoamericano.

Sin embargo, en el nuevo milenio, cineastas como Alonso, Martel y Reygadas entre otros, debutaron mostrando un interés por los tiempos prolongados y una dramaturgia de “plots” difusos, cuyo origen localizamos en el neorrealismo, que tuvo como exponentes a Roberto Rossellini y Michelangelo Antonioni y en la década del ochenta a Jim Jarmusch y Aki Kaurismaki. Historias, muchas de ellas, con un carácter contemplativo, que diversos analistas han relacionado lateralmente con los cambios en sus sociedades, fruto del descrédito de las utopías políticas y de la implantación del neoliberalismo en la región. Películas teñidas de melancolía y desafección.

Paradójicamente, si en los años cincuenta, sesenta y setenta, la influencia del neorrealismo italiano en el cine latinoamericano puso énfasis en la crónica y crítica social; a fines de los años noventa e inicios de los dos mil dicha influencia dio luz a una



oleada de películas influidas también por el neorrealismo, pero según las coordenadas de Bazin y Deleuze. Es decir, el neorrealismo italiano influyó en dos momentos al cine de la región: por un lado, como referencia de retrato y denuncia social y por el otro, como reflexión sobre el tiempo cinematográfico y de narración dispersa y errática.

Para entender este segundo movimiento de la influencia del neorrealismo, analizaremos dos películas de Lisandro Alonso, uno de los mejores representantes del “nuevo cine argentino”, movimiento fílmico y generacional que se dio a conocer durante la primera década del dos mil.



### **3.1 El neorrealismo en América Latina:**

A pesar de que desde los años treinta y cuarenta, países como Argentina, México y Brasil tuvieron importantes experiencias de industrias cinematográficas, estas fracasaron o no cumplieron con sus expectativas de crecimiento<sup>38</sup>. De esta manera, como una respuesta a dicha situación y a la época, el neorrealismo fue motivo de interés para los realizadores latinoamericanos. A este respecto, el historiador del cine latinoamericano Paulo Antonio Paranaguá considera que hay un corpus de películas neorrealistas latinoamericanas que se produjeron entre el modelo industrial principalmente en México (Filmex, México Films, Pelmex), Brasil (Vera Cruz, Cinédia y Atlantida) y Argentina (Argentina Sono Film) y el cine de autor de los años sesenta.

Como desarrollamos en el primer capítulo, la importancia del neorrealismo consistió no solo en contar con películas, algunas extraordinarias, que se contactaban con la sociedad (italiana) de entonces sino sobre todo el de proponer una alternativa al modelo hegemónico de Hollywood. Frente al cine entendido como una “fábrica de sueños”, una industria cultural -star-system, géneros cinematográficos y sistema de estudios- de proyecciones e identificaciones entre el público y las obras y sostenido por la integración vertical, es decir el control de la producción, la distribución y la exhibición; el neorrealismo permitió vislumbrar un cine posible en países con industrias cinematográficas inexistentes o precarias. Filmar en locaciones naturales, con luz diurna y no motivada, actores no-profesionales que utilizaban el habla popular e historias cotidianas era un escenario factible y deseable para los jóvenes cineastas de entonces. Por otra parte, dentro de un contexto de discursos críticos hacia los colonialismos aún existentes y una creciente influencia del marxismo en los sectores intelectuales, el neorrealismo fue un canto de batalla contra las injusticias en los países periféricos.

---

<sup>38</sup> Paranaguá considera que “en América latina, la visión empresarial estaba minada por la insuficiente capitalización y la falta de la integración vertical (producción, distribución, exhibición)” (Paranaguá, 2003: 101)

### 3.1.1 Los años cincuenta y sesenta:

En efecto, la prédica neorrealista -la de la crónica social, el incorporar el componente documental en la ficción- se expandió rápidamente en los continentes “tercermundistas” dándole cauce a la búsqueda de un cine con “identidad nacional” y “crítico” de las condiciones sociales y políticas. El brasileño Paulo Antonio Paranaguá, uno de los más reconocidos historiadores del cine latinoamericano, denomina en su libro “Tradición y modernidad en el cine de América Latina” como “generación neorrealista”<sup>39</sup> a aquellos que tenían veinte años como promedio cuando vieron “Ladrón de Bicicletas” (1948). Paranaguá considera como dos experiencias pioneras del nuevo cine latinoamericano<sup>40</sup> al brasileño Nelson Pereira dos Santos con “Rio, 40 grados” (1955), un retrato coral de personajes de Rio de Janeiro seguidos durante 24 horas, que mostraba como novedad el tener como escenario a una favela, algo extraordinario para aquella época. Otra de sus novedades, según el autor, fue el tener como núcleo narrativo -a la usanza neorrealista- a un grupo de niños vendedores de maní como personajes. Y el segundo pionero, el argentino Fernando Birri, quien fue -junto con los cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Julio Espinoza y el colombiano Gabriel García Márquez- discípulo de Cesare Zavattini, guionista y uno de los teóricos del neorrealismo italiano en el Centro Sperimentale de la Cinematografía. A su vuelta a la Argentina, Birri dirige el medimetro “Tire Dié” (1958) un registro documental sobre niños pobres que se dedican a pedir limosna (diez centavos) a los pasajeros de un tren<sup>41</sup>.

Estos y otros cineastas -algunos de los cuales se formaron en escuelas de cine en Europa- que se irán decantando, constituyeron la primera generación de cineastas bajo

---

<sup>39</sup> Paranaguá coloca en esta generación a cineastas como Gutiérrez Alea, Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Eduardo Coutinho, Joaquim Pedro de Andrade, Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Birri, Lautaro Murúa, Nestor Almendros, Roman Chalbaud Alberto Isaac, Armando Robles Godoy, César Villanueva y Luis Figueroa. Paranaguá considera que hay una diferencia generacional con respecto a Glauber Rocha, Carlos Diegues, Walter Lima Jr., Fernando Solanas, Arturo Ripstein, Patricio Guzmán, Adolfo Aristarain, Leonardo Favio, Jorge Sanjinés, Humberto Solás, Felipe Casals, Jorge Fons, Eliseo Subiela entre otros.

<sup>40</sup> Se le denominaba “nuevo” cine latinoamericano, ya que anteriormente había existido producción cinematográfica en la región (sobre todo la edad de oro del cine argentino y mexicano en la década del treinta y cuarenta) pero eran intentos de crear industria bajo una concepción influenciada por Hollywood.

<sup>41</sup> Como en el neorrealismo, los niños se volvieron una constante en el cine latinoamericano en tanto testigos y víctimas indefensas de sociedades con inmensos sectores marginales y pobres en películas como la argentina “La Raulito”(1974) de Lautaro Murúa, “Pixote” (1980) del brasileño Héctor Babenco, las peruanas “Gregorio” (1984) y “Juliana” (1989) del grupo peruano Chaski, las colombianas “Gamín” (1977) de Ciro Durán y “La vendedora de rosas” (1997) de Víctor Gaviria y “Central do Brasil” (1998) de Walter Salles. Sin embargo, antes de todas ellas, la mexicana “Los Olvidados” (1950) de Luis Buñuel, una película social con humor negro y tintes surrealistas, sirvió como referencia a toda esta generación.

el influjo del cineclubismo, la influencia de las revistas de cine y el cine de autor de Europa. Así, en aquel horizonte cultural y político, el neorrealismo se constituyó en la posibilidad de un cine de autor en América Latina, engarzando las necesidades políticas de la época con las necesidades estéticas de sus realizadores y alejado de las demandas comerciales<sup>42</sup>. Como bien menciona el estudioso norteamericano Robert Stam: “el camino del tercermundismo cinematográfico se vio posibilitado en un primer momento por la popularidad del neorrealismo italiano; como mínimo, ese fue el caso latinoamericano” (2001:116). Sin embargo, las distintas trayectorias de los cines nacionales y de sus autores, que surgen inspirados en el movimiento cinematográfico italiano, no constituyeron un bloque homogéneo en términos de estéticas y de producción. Cada país tuvo una realidad diferenciada y lo mismo ocurre con los realizadores. No pretendemos realizar un análisis pormenorizado del cine latinoamericano -o mejor, de los diversos cines nacionales del subcontinente-; solo una aproximación genérica que ponga en primer plano algunos denominadores comunes.

### **3.1.2 Orígenes del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL):**

En 1967, gracias a las gestiones del médico y cineasta chileno Aldo Francia se organizó el primer encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar, a fin de intercambiar experiencias entre los realizadores, dar a conocer sus películas y crear condiciones de colaboración a fin de distribuirlas en la región. Asistieron delegados de siete países. Luego de esa reunión, se realizó la de Mérida, Venezuela en 1968 y nuevamente en Viña del Mar en 1969, concluyendo ambas con comunicados que apelaban a la integración y la solidaridad. Finalmente, en 1985, se creó el Comité de Cineastas de América Latina que en su comunicado enunciaba que “el auténtico nuevo cine latinoamericano fue, es y será una de las contribuciones para el desarrollo y fortalecimiento de nuestra cultura nacional y un instrumento de resistencia y de lucha (...) un cine que incremente la conciencia del pueblo para transformar la historia” (King 1990: 110).

En este contexto, la propuesta neorrealista era funcional para el análisis, la crítica y la denuncia social. En “Cinema and social change in Latin America”, Tomás Gutierrez

---

<sup>42</sup> Cesare Zavattini estuvo en Cuba y México en 1953 para dictar charlas sobre la conveniencia del neorrealismo en el continente.

Alea declaró que la fundación del cine de la Revolución cubana fue un hecho marcado por el neorrealismo italiano: “cuando empezamos a hacer películas, el modo de aproximarse a la realidad del Neorrealismo nos fue muy útil (..) todo lo que teníamos que hacer era llevar la cámara a la calle y así éramos capaces de capturar una realidad que era espectacular y extremadamente absorbente” (Burton, 1986: 124).

Mientras, Jorge Sanjinés, en su artículo “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias”, menciona esta filiación cuando relata que “el neorrealismo como un nuevo cine de denuncia de la situación social en la Italia de la postguerra y el Nuevo Cine Latinoamericano como un nuevo cine de denuncia de la situación social, económica, política y cultural en una Latinoamérica dominada y castigada por las oligarquías y militarismos dependientes del Imperio. Surge, puede decirse, como un movimiento generado muy poco tiempo después del triunfo de la Revolución Cubana y eclosiona inmediatamente después de la muerte del Che” (Sanjinés, 2002: 2). Luego, escribe que “en el Nuevo Cine Latinoamericano se da un afán de pertenencia a su propia cultura. Se busca un lenguaje de imágenes que tenga que ver con la identidad cultural (..) pugnan por la pertenencia y la profundidad, aún a riesgo de perder el contacto masivo de su público”(Sanjinés, 2002: 3). En efecto, se trató de un cine en donde predominó una perspectiva revolucionaria y antiimperialista que se gestó bajo premisas genéricas: un derrotero realista y de denuncia social, la ilusión de un cambio político socialista y la creación de un “cine nacional” que pueda retratar y denunciar una realidad injusta. Sin embargo, por su mayor complejidad autoral -por ejemplo, en el caso del brasileño Glauber Rocha- y la influencia del cine de Jean-Luc Godard en ocasiones acabó dirigiéndose principalmente a las élites universitarias y de festivales de cine. En ese sentido, Gutierrez Alea declaró que el cine de Godard fue inspirador en dicha época porque planteó nuevos retos por “la destrucción de modelos del cine burgués” (Burton, 1986: 125) que su cine representaba. Godard fue influyente porque, según Gutierrez Alea, el lenguaje cinematográfico debía acompañar al proceso revolucionario y no caer en un estéril conformismo.



*“Dios y el Diablo en la Tierra del Sol”, 1964*



En la década del sesenta, las películas de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Humberto Solás, Jorge Sanjinez, Fernando Birri, Ruy Guerra, Fernando Solanas y Tomás Gutierrez Alea, entre otros, fueron concitando el interés en la crítica internacional al obtener premios y reconocimientos en el circuito de festivales de cine. Películas como “Memorias del Subdesarrollo”, “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol”, “Vidas Secas”, “Lucía”, “La hora de los hornos”, “Los fusiles”, “Tierra en Trance”, entre otras, le dieron al cine latinoamericano un prestigio inédito. Se trataba de obras con una búsqueda estética y política de la realidad, que “transculturizaban”<sup>43</sup> en algunos

---

<sup>43</sup> Este término estético y cultural, utilizado por el importante crítico uruguayo Angel Rama para explicar la obra de José María Arguedas en el contexto de la literatura latinoamericana, es pertinente creemos para caracterizar al Nuevo Cine Latinoamericano en su relación con los diferentes movimientos cinematográficos.

casos las formas de la Nouvelle Vague francesa, del Free- Cinema inglés, del cine hecho en Polonia y Checoslovaquia, en Estados Unidos y que serán reapropiados de manera creativa. O se constituyeron en creaciones artísticas originales que influyeron a otros realizadores de las metrópolis y de los países periféricos.

*“Memorias del Subdesarrollo”, 1968*



*“Ukamau”, 1966*

### **3.1.3 Los años setenta y posteriores:**

En los años setenta, las dictaduras militares del Cono Sur -Argentina, Uruguay y Chile- y la dictadura de Banzer en Bolivia llevaron al exilio a muchos de los cineastas. John King hace un resumen de la situación exponiendo que: “la comunidad intelectual sufrió la misma suerte que el resto de la población: encarcelamiento, asesinato, tortura, exilio o censura extrema. En Cuba la década tuvo una austeridad ideológica, y un atraso en el

desarrollo de la experimentación artística. Solamente en Colombia, Perú y Venezuela el cine logró algunos avances dentro de las fronteras nacionales, con la ayuda de la inversión estatal, aunque los cineastas brasileños también lograron caminar sobre la cuerda floja entre la represión del Estado y su generosidad” (1990: 112)

Varios directores del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) de los años sesenta hasta fines del ochenta, se nutrió principalmente de la vertiente de crónica y denuncia social del neorrealismo: en ella, la estrategia realista consistía en relacionar a sus personajes con la sociedad relatando sus conflictos y carencias. Historias y conflictos sobre la pobreza, la marginalidad y la lucha social fueron una constante, aunque no agotó, de ninguna manera, la pluralidad de películas y propuestas que se dieron. En los años ochenta, con la llegada de la democracia en América Latina, la vuelta del exilio y las reflexiones sobre las ilusiones derrotadas de una generación fueron un leit-motiv; marcaron una tendencia en las películas del Cono Sur.

Sin embargo, en los primeros años del dos mil -como fecha aproximada- se presenta un giro en la relación entre el neorrealismo y el nuevo cine latinoamericano: la asimilación de las lecciones de Rossellini y Antonioni y las tendencias minimalistas en el cine de autor internacional<sup>44</sup> ejercen una fuerte influencia en los nuevos cineastas en películas como las uruguayas “Whisky” y “Gigante”, la chilena “El cielo, la tierra y la lluvia”, la paraguaya “Hamaca paraguaya”, la argentina “La mujer sin cabeza” y la argentina “Los Muertos” entre otras. Así, se presenta un giro: hay un tránsito de la denuncia a la elaboración de propuestas del cine de Imagen-tiempo.

### **3.2 Los nuevos escenarios en el cine latinoamericano**

Desde los años sesenta, la crítica y los estudios sobre el cine latinoamericano remarcaron que el cine de la región incidía en temas como marginalidad y pobreza (ej. Vidas Secas), crisis política (ej. “La hora de los hornos” de Solanas y Gettino), los intelectuales frente al cambio social (“Memorias del subdesarrollo”, “Tierra en Trance”), los mitos populares y los nuevos mitos revolucionarios (“Dios y el diablo en

---

<sup>44</sup> Con esa misma tendencia estética pero contemporáneos, los cineastas de culto que influyen a los directores que estudiamos son el iraní Abbas Kiarostami, el alemán Wim Wenders y el norteamericano Jim Jarmusch. Wenders y Jarmusch son conocidos “aprendices” del cine de Ozu.

la tierra del Sol”, “Antonio das Mortes”) y la realidad de los sectores postergados (“Yawar Mallku”, “El coraje del pueblo” de Jorge Sanjinéz y el grupo Ukamau). Sin embargo, los golpes militares de Estado en los setenta y luego la caída de los paradigmas revolucionarios y la caída del Muro de Berlín en 1989, plantearon nuevos dilemas y realidades en el cine de América Latina.

### **3.2.1 Nuevo milenio, nuevos paisajes:**

A partir del nuevo milenio, las nuevas tensiones entre lo global y lo local podían presentar distintos matices e intensidades en el cine latinoamericano. Los temas podían seguir siendo realistas; pero, sin embargo, los tratamientos y los abordajes eran contemporáneos y mediáticos como en “Ciudad de Dios”(2002) de Fernando Meirelles, en la que se traza las vicisitudes de jóvenes marginales en una favela en Río de Janeiro. La película retrata el horizonte de violencia cotidiana en un universo post-ideológico. Aquí, en efecto, los sujetos no son sociales o políticos, no encarnan ninguna conciencia de clase o de lucha colectiva: son simplemente, jóvenes que viven entre el placer inmediato y la lucha por la sobrevivencia. Si algo fue determinante para su inserción exitosa dentro de una distribución internacional no solo fue el interés exótico por la vida en la favela sino su estética post-realista, con una influencia determinante de la estética del video-clip y la publicidad. En efecto, “Ciudad de Dios”, concebida y producida por una importante productora de publicidad de Sao Paulo, ensayó con éxito y solvencia, técnicas fílmicas antes impensables por alejarse del realismo social; usó composiciones, efectos visuales y un ritmo en la edición de la publicidad y el video-clip para hacer un retrato social de la anomia. Otra época, otra estética en el mundo post-ideológico y tecnocrático.

El segundo ejemplo en este escenario post-ideológico y globalizado en América Latina, en donde lo local y lo global se imbrican y fructifican, fue la estética de “Amores Perros”(2000) de Alejandro González Iñárritu. Esta película narra, desde diferentes ángulos sociales y existenciales, la violencia en una megalópolis, con una convivencia cada vez mas crítica y convulsionada. Si uno de los personajes de la película es sintomático para nuestro trabajo fue el del “Chivo”, un antiguo profesor universitario que fue guerrillero y que en la película, ya de vuelta, vive en la marginalidad, rodeado de perros callejeros -sus únicos acompañantes, su única sociedad, los residuos de la

utopía- y que trabaja realizando asesinatos de encargo. Esta anécdota podría ser entendida como un punto y aparte de los personajes heroicos del cine latinoamericano denotando su derrota existencial y política.

No solo la trama abigarrada y visceral de “Amores Perros” vuelve interesante y contemporánea a la película, sino de igual manera, su tratamiento visual agresivo, sangriento, con una estética “transnacional” cercana al universo de Scorsese, Tarantino y de algunos cineastas asiáticos (John Woo, Park Chan-wook).

Estas dos películas, “Ciudad de Dios” y “Amores Perros”, tuvieron -a diferencia de muchas de las emblemáticas películas latinoamericanas de los años sesenta- una acogida comercial interesante y una distribución internacional que abolió las fronteras nacionales. Esto se debe no solo por la factura técnica y dramática de las películas sino también por su exitosa inserción en lo que García Canclini popularizó como lo “híbrido”<sup>45</sup> en “Culturas híbridas: para entrar y salir de la modernidad”. Películas que exploran y fusionan lo nacional y lo global. La globalización (audiovisual) como detonador de fenómenos que activan la intertextualidad entre lo culto y lo popular y entre las distintas estéticas del audiovisual. La globalización y su producción estética como un proceso que homogeniza pero también produce multiplicidades. Poco después, las inserciones laborales y cinematográficas de Meirelles y Gonzalez Iñarritu en Hollywood se plasmarían sin inconvenientes. Sus relatos sociales poseían una espectacularidad y un talento deseables y funcionales para Hollywood.

Sin embargo, las tensiones entre lo local y lo global podían crear otro tipo de productos durante estos años, ya no a través de la influencia de la TV y de las relaciones entre el cine y otros lenguajes audiovisuales. El crítico peruano Isaac León Frías en su artículo “El cine de autor al inicio del milenio” desarrolla una de las tendencias más novedosas en el nuevo cine latinoamericano, la del contemplativo minimalismo. León Frías ve “afinidades, sintonías, sensibilidades más o menos coincidentes” en el cine de autor en Europa, Asia y América Latina. “Hay un background filmico que apunta al cine europeo de la modernidad, de Rossellini a Godard y Truffaut, de Bresson y Antonioni a Straub y Rivette (..) En tal sentido, se produce una suerte de “europeización” del cine de otras

---

<sup>45</sup> Otra película de mucho éxito –Globo de oro y Oscar para mejor director y mejor película- fue Slumdog Millionaire (2008) de Danny Boyle . El mundo sobrepoblado de Bombay filmado desde el post-realismo.



latitudes” (2009: 41). Entre los mas arriesgados y radicales de lo que León denomina contemplativo minimalismo están el malayo-taiwanés Tsai Min-liang, el portugués Pedro Costa, el chino Jia Zhang-ke, el argentino Lisandro Alonso, el turco Nuri Bilge Ceylan, el húngaro Bela Tarr, el mexicano Carlos Reygadas, el taiwanés Hou Hsiao-hsien y el coreano Kim Ki-duk entre otros. Algunas de las características del minimalismo que crece, gracias a la influencia de los festivales de cine, el DVD, la televisión por cable para influyentes públicos minoritarios y la prensa especializada son: la cámara fija, el plano de larga duración, los movimientos de cámara explorando el espacio con una carga de extraterritorialidad a efectos de crear un efecto de distancia o lejanía, el relato abierto o con conexiones débiles entre sí, la reducción o desaparición de la intriga como eje movilizador de la historia, los conflictos desdramatizados, la temporalidad dilatada, las psicologías poco desarrolladas y motivadas de los personajes a fin de crear una sensación de no pertenencia. La sensación de un no estar en el mundo, de lejanía. “En tal sentido, el peso de la herencia de Antonioni o Bresson es mayor que la de Godard” (2009: 43), concluye León Frías.

En su artículo “Reimaginação do cinema latino-americano”<sup>46</sup>, Sebastiao Guilherme Albano, investigador de la Universidad Federal de Río Grande, considera que hay en muchos directores latinoamericanos que surgieron en los años dos mil una obra de corte cosmopolita pero con anclajes locales muy fuertes. En películas como “La hamaca paraguaya” (2006) de Paz Encina, “Heli” (2013) de Amat Escalante, “La libertad” (2001) de Lisandro Alonso, “La teta asustada” (2009) de Claudia Llosa y “El premio” (2011) de Paula Markovitch entre otras, hay una voluntad de estilo -muchas veces minimalistas, cercanas o influenciadas por este- en referencias tanto regionales como globales. “Ese modo de contar/mostrar hoje parece obedecer a um código normatizado pelo sistema dos festivais”, escribe Albano. Una aproximación a las distintas relaciones entre lo global y lo local y el papel que cumplen los festivales de cine como intermediaciones discursivas.

Por su parte, el crítico peruano Ricardo Bedoya escribe en la revista “Ventana indiscreta”, algunos rasgos del nuevo cine latinoamericano de la primera década del milenio. Bedoya registra las nuevas usanzas del costumbrismo –tradición recreada en el

---

<sup>46</sup> Publicado en De Raíz Diversa, vol1, núm 1, abril-septiembre, pp. 205-226, 2014

cine de industria- en “El hijo de la novia”(2001) y “Luna de Avellaneda” (2004) de Juan José Campanella o en clave de “realismo débil” en “Whisky”(2004) de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, “Nadar solo”(2003) de Ezequiel Acuña o “Temporada de patos”(2004) de Fernando Eimbcke. Descripciones de relaciones humanas quebradizas y efímeras. Luego, las que recrean las fórmulas del género (el exitoso “Nuevas reinas” (2000) y “El aura” (2005) del tempranamente fallecido Fabián Bielinsky), las que tratan la cuestión social como “Ciudad de Dios” y las que tratan sobre el tema de la memoria histórica “El secreto de sus ojos”(2009) de Juan José Campanella y “Machuca”(2004) de Andrés Wood. Sin embargo, en este nuevo cine, Bedoya desarrolla “el despojamiento minimalista” y la melancolía de algunas de estas nuevas películas como las de Alonso, Reygadas, Martel y Caetano entre otros. Bedoya menciona su vocación contemplativa como reacción al “cine del look” que se hacía en los ochenta, cargada de efectos videocliperos. “El despojamiento estilístico como deseo de entroncar con algunos rasgos del cine de la modernidad (el de Antonioni y, antes, el de Rossellini)”, (2010: 7) escribe Bedoya.

### **3.2.2 Nuevo milenio, nuevas tensiones**

En su tesis doctoral para la Universidad de Pittsburgh, Jorge Zavaleta Balarezo hace un análisis del cine latinoamericano desde el 2000 con similitudes y disimilitudes al Nuevo Cine latinoamericano (NCL) de los años sesenta: “como parte de la prédica neoliberal, que parece no creer en límites ni fronteras y que incluso ha usurpado espacios ideológicos, queriendo legitimarse como una propuesta “única” de pensamiento, la realidad diaria en América Latina se vio marcada por condiciones graves de desigualdad y de nuevas formas de colonización, expresadas por ejemplo en el corporativismo auspiciado por las multinacionales” (Zavaleta, 2011:157). Luego, Zavaleta concluye: “el cine latinoamericano ha expresado particulares inquietudes que bien pueden considerarse problemáticas en tanto suponen una mirada y una respuesta a la globalización: los nuevos escenarios del cine latinoamericano en la primera década del siglo veintiuno no solo son la ciudad y sus periferias (..) sino también espacios en los cuales la subjetividad, la sexualidad, la transgresión, la culpa o la duda ejercen protagonismos inéditos. Estos nuevos escenarios son producto de la globalización, de las reformas implantadas en América Latina pero también de la capacidad de reacción

de sus habitantes” (Zavaleta, 2011:157-158). Así, surgen nudos dramáticos –algunos nuevos, otros recurrentes- dentro de la ciudad como espacio de tensiones y de conflictos: la marginalidad, la desigualdad, la crisis de los sujetos en un proceso de cambios sociales, producto del neoliberalismo, la alienación de los individuos en las grandes megalópolis (“Amores Perros”), el racismo y la violencia (“Bolivia” de Adrián Caetano) y la corrupción en las instituciones de control social (“El Bonaerense”, estas dos últimas de Pablo Trapero).

En otra tesis “Historias nómades: los personajes viajeros del cine latinoamericano contemporáneo” de Galo Alfredo Torres de la Universidad de Cuenca (Ecuador) se traza un análisis transversal, el del personaje errante o nómada -personajes solitarios, parejas y familias- que se desplaza en búsqueda de un objeto incierto o huyendo de alguna circunstancia crítica, en donde el tiempo, el espacio y el transcurrir transformarán para siempre al sujeto. Según Torres, el cine de viaje en América latina adopta y nacionaliza los rasgos estilísticos y temáticos del road-movie norteamericano de los años sesenta. En efecto, aunque sitúa su origen en el subcontinente en tres películas: “Subida al cielo” (1951), “La ilusión viaja en tranvía” (1953) y “Nazarín” (1958) de Luis Buñuel; son sobre todo las norteamericanas “Thieves like us” (1963) de Robert Altman, “Bonnie and Clyde” (1967) de Arthur Penn y “Easy Rider” (1969) de Peter Fonda las que crean un derrotero para este nuevo género. Torres argumenta que el nuevo cine latinoamericano marcado en los sesenta por “el auténtico sentido épico de que narran historias marcadas por el imperativo bélico puesto que sus acciones y personajes alegorizan la rapiña, la explotación, la toma de conciencia, la resistencia, la organización” (Torres,2010:165) ha cambiado en los noventa por “la pulsión errante, el dejarse ir o irse (..) y por tanto propicio a la visualización de experiencias íntimas y privadas, no como modelo narrativo del nacionalismo y el compromiso”<sup>47</sup> (Torres, 2010: 165).

Aunque el migrar o viajar fue tema de varias películas clásicas -en “Vidas Secas”, el viaje fue el tema de huir de la pobreza del Sertao nordestino y en “Sur”, el viaje fue el exilio producto de la dictadura militar-, Torres arguye que el viaje marca actualmente el espíritu del cine latinoamericano marcado por la globalización.

---

<sup>47</sup> El corpus estudiado son algunas de estas películas: “Diarios de motocicleta”, “Caballos salvajes”, “Historias mínimas”, “Los muertos”, “Estación central de Brasil”, “Y tu mamá también”, “Baja california”, “Japón”.

Torres como Zavaleta ponen, con acierto, énfasis en la nueva subjetividad de los personajes y en su precaria condición. Ante la ausencia de comunidades integradas o imaginadas: solo hay soledad y errancia en los individuos en el panorama neoliberal y el cine como forma de alegoría social, según Torres, no ha culminado sino se ha modificado<sup>48</sup>.

En esta nueva dinámica de lo social y lo privado, temas como la política, la identidad o la cultura nacional no han sido eliminados u olvidados en el cine latinoamericano contemporáneo, sino son tratados de forma lateral, oblicua o puestos en un segundo plano buscando ser sutiles a diferencia de décadas anteriores. Torres concluye que si bien “en el cine de viaje hay mas bien una franca tendencia hacia los dramas individuales, privados o psicológicos puestos en ruta” (Torres, 2010: 170), los nuevos cineastas desde los años dos mil han hecho del personaje y de su trama una alegoría de los dramas colectivos, no como “documento” social, sino como relatos que restauran la imagen de lo histórico en los bordes de la trama. Estas películas no han roto totalmente con el cine que se producía en los setenta y ochenta, sino que han mutado. Estas ideas son, por otra parte, perfectamente aplicables a las películas de Lisandro Alonso que analizaremos mas adelante.

De esta manera, tanto Torres como Zavaleta desarrollan la idea de la resistencia ante la crisis social en los personajes del nuevo cine: plantean la condición del “nomadismo”, producto del neoliberalismo, de la desorganización y las nuevas configuraciones sociales y del eclipse del sujeto político y el panorama post-ideológico y post-utópico. Una experiencia de mundo que transforma a los sujetos en las nuevas sociedades en América Latina y que responde a las nuevas interrogantes de la postmodernidad.

En el interesante “Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino”, el crítico argentino Gonzalo Aguilar analiza al nuevo cine argentino –en donde mas y mejor se desarrollaron las propuestas minimalistas, la del cineasta Lisandro Alonso entre ellos y las del cine como alegoría social- en relación con los cambios -y crisis- en los ámbitos

---

<sup>48</sup> El brasileño Walter Salles, director de los road-movies “Terra estrangeira” (1995), “Central do Brasil”(1998) y “Diarios de motocicleta” (2004) declaró que busca que “la crisis de identidad del protagonista refleja la crisis de identidad de su propia cultura”.



de la familia, del trabajo, de las costumbres y de la política, que se dan también en el ámbito global. En ese contexto, “Mundo grúa” (1999) de Pablo Trapero desarrolla el mundo del trabajo en clave de nostálgica evocación del pasado y “La ciénaga” (2001) de Lucrecia Martel es una indagación sobre el proceso de crisis de la vida familiar. El nuevo cine argentino, según Aguilar, tuvo una apertura (y una calidad, agregaríamos) de la que carecieron otras artes y dio cuenta tanto de los cambios sociales como personales en aquel país a principios de los años dos mil. Nuevas subjetividades en crisis, producto de los cambios sociales que planteó el neoliberalismo de Menem. De esta manera, tópicos sobre la postmodernidad o del capitalismo tardío -la fragilidad del mercado laboral, los cambios en la familia, la fluidez en las relaciones de pareja, la era de la post-política- se insertan -como también expone Galo Torres- en sus narraciones como “alegorías” (y no mensajes).

Como algunos lo han definido -retomando el concepto nodal de Galo Alfredo Torres-, se trata de una época de “nómades”, en la que el viaje -la incertidumbre, la falta de pertenencia- tiene lugar y fecha de partida pero no se sabe si de llegada.

### **3.3 El Nuevo Cine argentino:**

A mediados de los noventa, con la llegada del DVD y la televisión por cable, el consumo del cine cambió sustancialmente en Argentina, representando una crisis profunda de la producción nacional. Así, en 1992, se estrenaron 10 películas en todo el año, el número mas bajo desde 1934<sup>49</sup>. A fin de recuperar a la industria, en 1994 se promulgó la “Ley del Cine” que contribuyó a que los ingresos disponibles del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) alcanzaran en 1997 los 53 millones de dólares. Además, se comenzó a cobrar un impuesto del 10% a las entradas de cine y por la venta y alquiler de videos. Por último, la Ley contempló una cuota de pantalla de una a cuatro películas argentinas por trimestre, lo que permitió el estreno de 61 películas argentinas entre 1995 y 1996.

El aumento de la producción y de los estrenos fue en crecimiento: 23 películas en 1995, 38 en 1999 y 51 en el 2004. Esta ley -junto con la aparición de nuevas escuelas de cine

---

<sup>49</sup> En la década del cuarenta, se realizaban 40 a 50 largometrajes al año y en Buenos Aires habían cincuenta estudios que empleaban aproximadamente 4,000 personas.



(entre otras, la Universidad del Cine) y del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), uno de los más prestigiosos festivales de cine de autor en América Latina- fue decisiva para la reactivación del cine en Argentina. Otros factores que coadyuvaron a la aparición de jóvenes talentos fueron el abaratamiento y la mejora de la tecnología del audiovisual facilitando el acceso a nuevos productores, la creación de salas de cine de la INCAA que posibilitaron la exhibición de películas poco comerciales y el paulatino interés de fundaciones internacionales de apoyo a la producción a fin de estimular la libertad creativa de estos nuevos directores.

¿ Por qué la crítica argentina calificó a este grupo de jóvenes cineastas como “Nuevo Cine argentino” ?, ¿ Nuevo con respecto a qué ?. El precedente más cercano que tenía este grupo de coetáneos, que se estrenó con “Historias Breves” -un conjunto de cortos ganadores de un concurso del INCAA de 1994- fue el cine de los años ochenta, luego de la salida de la dictadura militar. Ese cine -o mucho de ese cine- estaba realizado con una clara vocación de denuncia o de retrato de lo ocurrido en aquellos años aciagos. Sus historias eran metáforas o retratos de la sociedad a fin de “enunciar” el abuso de poder y la muerte de miles de personas. Sin embargo, las condiciones para realizar un cine militante como en los años sesenta (Grupo Cine Liberación, Cine de la Base y otros) habían cambiado. El historiador del cine John King refiere que “las nuevas películas no llaman a las armas sino a la reflexión sobre los conflictos y problemas de la sociedad. Los nuevos directores de cine no intentan dar soluciones a los problemas sociopolíticos y económicos, sino que se interesan en presentar diversos aspectos de la sociedad y de la historia argentina que antes sufrieron una represión y que deben ser analizados para (...) sobreponerse al trágico pasado” (1990: 140).

A su vez, el historiador del cine latinoamericano Peter Schumann postula que: “Es sintomático el hecho que la mayoría de las películas estrenadas en 1984 (24 en total) tuvieran una temática política: la búsqueda de las huellas del pasado, de las raíces del descalabro, la búsqueda de la propia identidad. “Hay una gran necesidad de hablar de nosotros y de todas las cosas que estaban ocultas” –explica Miguel Angel Solá, uno de los actores más remarcables de este nuevo cine-, “de todo lo que se nos prohibió hablar durante tantos años” (...) Tres líneas temáticas pueden encontrarse en la actual producción: la reconstrucción de la historia, el problema de los desaparecidos, el pasado como parábola” (Schumann, 1987: 43)

La película con mayor reconocimiento internacional fue “La historia oficial”(1985) de Luis Puenzo, ganadora del Oscar a mejor película de habla no inglesa. Esta recreaba un núcleo familiar como un micro-mundo, una metáfora de lo que había ocurrido en la nación. En “La historia oficial”, una pareja adopta a una niña de desaparecidos, y la verdad se desentrañará gracias a Ana, una amiga de Alicia, quien retorna al país y conoce de cerca las relaciones entre Roberto, empresario y marido de Alicia y los militares. “La historia oficial” desentrañaba verdades no-oficiales y ocultas por la complicidad o el miedo de la sociedad.

Otra película emblemática fue “La noche de los lápices”(1986) de Héctor Olivera que relata el levantamiento de estudiantes en la ciudad de La Plata en 1976. Luego de reunirse, organizarse y protestar, sus líderes estudiantiles y seguidores son secuestrados, torturados y victimados en medio del miedo y la impotencia de la sociedad. El cine argentino de entonces develaba la realidad luego de años de censura y sus posturas eran, según el crítico Agustín Campero, “didácticas”, con un claro perfil de enunciación ideológica o excesivamente verbales u orales con diálogos “inverosímiles y grandilocuentes”.

Por otra parte, directores como Fernando Solanas y Eliseo Subiela fueron los principales representantes del cine ya no como reflejo de la realidad social sino vista a través de la metáfora. Así, luego de realizar la militante “La hora de los hornos” (1968) y de exiliarse en Francia, Solanas realiza dos películas claves de esta vertiente: “Tangos, el exilio de Gardel” (1985), una película en la que los personajes -una comunidad argentina exiliada en París- sobrellevan sus vidas como exiliados (internos y políticos) en Francia entre nostalgias, rabias y la promesa de la patria. Lejos de la vocación documental de “La hora de los hornos”, una proclama revolucionaria a favor de la lucha armada, Solanas realizó dicha película reivindicando el tango y la canción popular como señales de la identidad argentina y filmada con claves fantásticas y oníricas. La vida de los exiliados –un grupo de artistas que arman una coreografía de un espectáculo -la “Tanguedia”- la cual es tratada con realismo pero también con humor y filtrada a través de una estética estilizada (uso de humo y luces, la música de Astor Piazzola como hilo conductor y un uso lúdico en la narración que recuerda a Julio Cortázar). Su trama presenta giros, metáforas y diálogos que son, en efecto, como apunta Campero

grandilocuentes e impostados. Con la siguiente película “Sur” (1988), Solanas disminuye lo excesivamente explícito y literario acerca del dolor, la nostalgia y el anhelo de libertad de sus personajes; sin embargo, la película sufre en su conjunto por ser redundante o tener una enunciación ideológica demasiado evidente. Sin embargo, Solanas aprende, durante la experiencia del exilio, a incorporar el placer y los deseos como fuente de inspiración. Su mirada del cine pierde en combatividad, pero se vuelve más compleja al sumar distintos lenguajes en su cine como el musical, la literatura y las artes plásticas.

De una manera similar, esa reacción contra el realismo y la épica revolucionaria, fue el caso de Eliseo Subiela: “Hombre mirando al sudeste” (1986) sedujo a muchos pero también sublevó a muchos otros por ser un cine que se sentía “falso” o “posmoderno”. Su historia narra el discurrir de Rantés quien afirma ser un mensajero de otro planeta que llega al planeta para investigar la “estupidez humana”. Así, Rantés, habitante en un hospital psiquiátrico, (¿loco?, ¿extraterrestre?) compone una metáfora sobre la Argentina de los años ochenta. Luego, Subiela realizó con desigual éxito “Últimas imágenes del naufragio”(1989) y “El lado oscuro del corazón” (1992), entre otras, en donde siempre en clave fantástica -importante en la tradición literaria argentina- y apelando a “reflexivos” y retóricos diálogos, hacía que sus personajes hablen como en una suerte de interminable e inaguantable psicoanálisis con destellos de “poesía” y temas “importantes”.

Sin evitar el reconocerles a Subiela y Solanas, cierta originalidad e imaginación en su cine de imágenes, lo cierto es que la vanidad y la grandilocuencia afectada de sus películas sobrecargaban de falsedad y ampulosidad a esta vertiente del cine argentino.

Hubo otras películas que significaron la vuelta de directores que vivieron en el exilio o se refugiaron en la publicidad: el documental “Hospital Borda; un llamado a la razón” (1985) sobre las condiciones inhumanas en el hospital psiquiátrico más importante en Argentina; el documental “La República perdida II” de Miguel Perez, hecho con material de archivo, un ensayo histórico desde la caída del peronismo y la toma del poder de parte de los militares; la ficción “Los días de Junio” (1985) de Alberto Fisherman sobre el reencuentro de cuatro amigos quienes reflexionan sobre el pasado trágico y el presente incierto; “El rigor del destino”(1985) de Gerardo Vallejo sobre la historia de tres generaciones luego del exilio.

John King apunta a modo de resumen -en un intento por englobar, generalizar y aun esencializar sobre el cine latinoamericano- que “los últimos años de la década de los ochenta no coincidieron con la retórica proclamada en los años sesenta, según la cual el cine en Latinoamérica debía ser un “tercer cine”, un “cine imperfecto” o uno que expresara la “estética de la pobreza”, pues los productores abandonaron sus intenciones políticas con el fin de captar el mercado. Semejante estrategia revivió una vez mas una serie de preguntas sin respuesta: ¿ Qué es el cine latinoamericano ?, ¿ Qué es el cine argentino ?, ¿ Qué prácticas discursivas distinguen este tipo de cine del de Hollywood ?, ¿ Qué lenguaje es apropiado y accesible para los productores actuales ?” (1990: 139)

¿Entonces, nuevamente, por qué se denomina como Nuevo Cine Argentino al realizado desde los noventa ?. Porque precisamente frente a la excesiva oralidad platense de las películas de los ochenta y su mirada abigarrada o afectada sobre Argentina, los jóvenes realizadores de los noventa querían evitar hacer un cine con alguna “misión didáctica”, de enunciación o de metáfora nacional y mas bien se decantaron por un laconismo y una economía narrativa despojada de cualquier característica cercana al cine del pasado. Frente a esa década, los de los noventa tomaron como referencia al minimalista Martín Rejtman (“Rapado”, “Silvia Prieto” entre otras), a Alejandro Agresti e influencias como las de Jim Jarmusch y Aki Kaurismaki.

La primera película de este movimiento, que se denominó Nuevo Cine argentino, fue “Pizza, birra, faso” (1996) de Adrián Caetano, uno de sus mejores directores, que narra de manera realista y sin aspavientos, la historia de jóvenes marginales por la ciudad de Buenos Aires. Sus diálogos llenos de jerga lumpen, sus conflictos y perfiles hacían de esta película una ráfaga de aire fresco, permitiendo retratar a un subgrupo social y a una sociedad de manera realista y honesta. Luego, en 1999, se presentó otra referencia interesante en pleno fin del menemismo, “Mundo grúa” de Pablo Trapero, otro director clave en este Nuevo Cine. En esta película, nuevamente en clave cotidiana y realista, se nos narra la historia del Rulo, un trabajador de unos 50 años que vive los avatares de la edad, la desocupación y las inseguridades. Según Agustín Campero: “Mundo grúa esquivó los panfletos, las canciones de rock consagradas, las alegorías, las imágenes de Buenos Aires de postal, la “gran” historia nacional, la realidad de la tapa de los diarios, la corrupción política o los casos policiales. Evitó también el verbalismo informante, la



inverosimilitud del habla. Eligió describir, en lugar de discursar. Mirar en lugar de hipotetizar” (Campero, 2008: 38). Campero describe muy bien ese nuevo afán por mirar sin prejuicios y sin manipulaciones ideológicas o sentimentales<sup>50</sup> la realidad argentina, en una década en la que el neoliberalismo era implantado por Menem y las relaciones sociales y las historias mínimas (título de una formidable película de Carlos Sorín) debían ser contadas de nuevo. De esta manera, se trataba de una nueva generación de realizadores, graduados de las escuelas de cine que, en plena época de desregulación neoliberal, querían, a través de una mirada sensible y detallista, hurgar en la humanidad y en el sentir popular argentino a través de historias realistas y locales. Frente a un país que se empobrecía y desnacionalizaba, era una mirada fresca porque pretendían nacionalizar el cine como forma de interpelación y crítica simbólica. No se trataba de películas “sociologizantes” o con un mensaje a dar, sino eran películas que lo que pretendían, desde su mirada desprejuiciada y como reacción ante el cine de las alegorías de los ochenta, era volver a ver y (re)conocer a su propio país hurgando en los mundos populares descuidados en los ochenta o aportando nuevos puntos de vista al sumergirse en la vida interior de sus personajes. En ese sentido, es, como en Italia de los cuarenta, una vuelta al realismo (y ya no a las licencias del fantástico, que muchas veces en Subiela se emparentaban con el cine publicitario por su “ingenio” en la anécdota o el diálogo) y a las raíces nacionales y populares. No es casual, por ello, que muchas de estas películas (Mundo grúa, Bolivia, La Ciénaga, Los muertos entre otras) se hayan realizado en escenarios populares de la ciudad de Buenos Aires o en la provincia, a fin de mostrar un cine que se sincere con lo que son y no con las promesas neoliberales que el menemismo vendía a su sociedad.

En las primeras películas de este Nuevo Cine solo había un imperativo que las emparejaba, no el político sino el ético: el redescubrir la autenticidad humana y la geografía argentinas. Un intento de introspección sin caer en los estereotipos nacionales o regionales y re-conociendo el tiempo real y las vivencias de sus habitantes. De hecho, una película que ejemplifica este movimiento, aunque su director Carlos Sorín sea mayor al promedio de los directores del Nuevo Cine, es “Historias mínimas” (2002). La película transcurre en las carreteras de la Patagonia (nuevamente los paisajes extracitadinos, la autenticidad de lo nacional no exento de cierto extrañamiento que potencia

---

<sup>50</sup> El comentario del crítico argentino Agustín Campero retoma lo dicho por Roberto Rossellini cuando apostaba por el “mostrar” y no el “demostrar” (ver anexos)



la soledad de sus personajes) y narra una historia coral en la que distintos personajes se encuentran en esos paisajes desolados: Don Juan es un comerciante retirado que viaja en busca de su perro desaparecido hacía tres años. La segunda historia es la de Roberto, otro comerciante, que viaja con una torta en forma de pelota de fútbol para celebrar el cumpleaños de Rene, el hijo de una ex clienta a quien corteja. Finalmente, la última historia es la de María, una mujer humilde que recibe un mensaje para participar en un programa-concurso de TV. Personajes llenos de carencias, y vistos con empatía e interés humanista, Sorín detalla sus recorridos, sus esperanzas y silencios con un punto de vista neorrealista que le da una autenticidad entrañable a la película. La película resume en su título y espíritu al Nuevo Cine argentino, aunque de ninguna manera lo agota: sus principales directores realizan un cine de autor con algunos sentidos comunes (una nueva mirada estilizada en la puesta en escena, el romper con los determinismos ideológicos, políticos e incluso dramáticos), pero, de ninguna manera, este movimiento de directores sigue un ideario o programa que anule las individualidades. En todo caso, sus coincidencias son pensadas a posteriori por la nueva crítica cinematográfica, que emerge también con este movimiento.

Cineastas como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso y Adrián Caetano entre otros crean estilos y contenidos diferenciados pero con un talento innegable que logran traspasar rápidamente las fronteras y puedan exhibirse en los principales festivales internacionales de cine.

### **3.4 El autor:**

Lisandro Alonso (Buenos Aires, 1975) es miembro del llamado Nuevo Cine argentino y como muchos de ellos estudió en la Universidad del Cine, creada en 1991 por el director de cine Manuel Antín. Para Alonso, los audiovisuales fue -declaró a la prensa- también una posibilidad de revelar con imágenes el pasado y sus consecuencias en la sociedad. “Empezó a haber imágenes que no se conocían. (Antes) veníamos de un régimen militar que había matado a mucha gente, entonces, todo era felicidad, no pasa nada...nadie se detenía a observar cómo vive un albañil, qué le pasa a su hijo, si tiene trabajo, si tiene un hospital que lo atiende, si está enamorado...mucha gente empezó a ver eso, que estaba ya a flor de piel. Como cuando el agua está hirviendo, empieza a hacer burbujas y empezó a salir a la calle, y eso fue parte del nuevo cine argentino. Parte de hacer historias menos grandilocuentes, menos teatrales y mas vividas del día a

día” (La Jornada, 2008:1). Ya desde sus estudios, Lisandro Alonso, quien desconocía por completo -según sus declaraciones- la Historia del cine, se ve impresionado por el neorrealismo italiano: “cómo desde el cine se podía mostrar contextos sociales y hablar desde otro lugar, no desde el panfleto político o documental o etnográfico, sino con un vuelo mas poético”, declara en una entrevista para el periódico mexicano “La Jornada”.

Durante sus estudios, dos cineastas llamaron su atención por la sencillez de los recursos de producción utilizados y su estética austera: el minimalista neoyorquino Jim Jarmusch, considerado uno de los íconos del cine independiente norteamericano, quien se dio a conocer en los años ochenta con “Permanent vacation” (1980), “Strangers than Paradise” (1984) y “Down by law” (1986) entre otras y el minimalista iraní Abbas Kiarostami<sup>51</sup> quien logra su consagración internacional al obtener la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1997 con “El sabor de las cerezas”, pero quien era conocido desde 1990 con “Close- Up”. En una entrevista para la revista de letras y artes on-line “Otra parte”, Alonso declara que: “me llamó mucho la atención porque el tipo había creado algo importante con muy pocos elementos: un hombre, una camioneta, una montaña y cuatro cinco personajes mas. Y el drama del suicidio, claro. Pero sacándole ese drama, yo descubrí que se podía hacer algo con muy pocos elementos, en escenarios naturales” (Otra parte, 2015:1).

Lisandro Alonso ha construido en las películas que analizaremos -principalmente “Los Muertos” (2004) y con algunas referencias a “La libertad” (2001)- un sistema de intereses y de ideas sobre el cine que es pertinente desarrollar. En un artículo en el diario Página 12, Alonso declaró que para entender sus películas hay que mirar los lugares antes que las historias. “Siempre me fijo en los lugares que quiero filmar antes que en la historia” (..) “Y qué tipo de vidas generan esos lugares. Las películas salen del deseo de filmar en un lugar específico” (Página 12, 2004). A partir de esa declaración, proclama su admiración por el alemán Werner Herzog para quien filmar siempre tuvo un componente de aventura y de salirse de su zona de confort.

---

<sup>51</sup> El reconocimiento internacional del cine iraní a partir de los años noventa surge de una paradoja: creado con fines proselitistas y pedagógicos después de la revolución islámica de 1979, toma como modelo al cine neorrealista, al crear historias cotidianas sobre su sociedad. Sin embargo, logra, no siempre con éxito (el arresto y confinamiento de Jafar Panahi), mantener cierta independencia del poder religioso y político. En el caso de Kiarostami, alabado por la crítica europea, su estilo ha sido calificado como minimalista por su decantamiento y su trabajo con el tiempo.

### **3.5 Introducción a “La Libertad” y “Los Muertos”**

Los personajes de sus películas -interpretados por actores no profesionales- viven alejados del medio urbano. Los nombres de los actores -Argentino Vargas y Misael Saavedra- son los mismos nombres que los de sus personajes: es decir, a diferencia del neorrealismo, en estas dos películas no hay separación entre representación y realidad. Los actores realizan en la película, lo mismo que en su vida cotidiana. Según Alonso, eso permite que tengan una pureza frente al audiovisual; esta característica le motiva y es afín a una estética en que los límites del documental y la ficción son borrosos: “me produce un enamoramiento: trato de observarlos sin meter mano, sin indicar demasiado lo que tienen que hacer” (La Jornada, 2008:1).

La estética de Lisandro Alonso es una de planos largos que contemplan la naturaleza y en su pequeñez al ser humano: “La Libertad”, su primer largometraje, narra la vida del leñador Miguel Saavedra dentro de su cotidianidad en la selva; mientras su siguiente largo, “Los Muertos”, trata sobre la salida de la cárcel de Argentino Vargas, por asesinar a sus dos hermanos, y su retorno a su casa en búsqueda de su hija<sup>52</sup>. En ambas películas, la ausencia de diálogos se complementa con un seguimiento conductista y antropológico del personaje: en ellos, no hay psicología ni motivaciones; el tiempo se convierte en un componente principal y la mirada del director se vuelve la de un observador a esa realidad sin caer en el exotismo.

“En “La Libertad” y “Los Muertos”, los personajes de Lisandro Alonso son solitarios en medio de una naturaleza que los desborda. Se trata de individuos -y no familias o comunidades- que conviven con conocimiento de causa con la naturaleza. Esta condición es tratada desde el detalle, la observación y la indeterminación dramática de sus rutinas sin un objetivo dramático pre-determinado<sup>53</sup> según las pautas de una dramaturgia aristotélica. Simplemente, existen. André Bazin, al analizar la excepcionalidad de “Ladrón de bicicletas” de Vittorio de Sica escribió lo siguiente:

---

<sup>52</sup> La historia surge de las lecturas de “La casa de los muertos” de Dostoievski y de los cuentos de Horacio Quiroga

<sup>53</sup> Aunque ello varía según la película. Ello ocurre en “La Libertad” mientras en “Los Muertos” sí hay un objetivo dramático claro, la búsqueda de su hijo. La indeterminación dramática se da mas bien en el transcurrir o el viaje del personaje.

“Ladrón de bicicletas” no depende, sin embargo, en nada de las matemáticas del drama; la acción no preexiste como una esencia, sino que brota de la existencia previa del relato (..) el logro supremo (..) consiste en haber sabido encontrar la dialéctica cinematográfica capaz de superar la contradicción de la acción espectacular y del suceso banal. Por ello, “Ladrón de bicicletas” es uno de los primeros ejemplos de cine puro (..) la perfecta ilusión estética de la realidad” (2008: 340-341). Bazin remarca una característica del cine moderno posterior al cine del neorrealismo y llevado al extremo en el cine de Alonso: la propuesta radical de un realismo que desglosa la realidad en acciones banales y cotidianas, la historia en forma de un “argumento invisible”. Invisibilidad que contiene, sin embargo, una mezcla de familiaridad y fatalidad. En efecto, la originalidad de “Los Muertos” es la de desarrollar características de un realismo puntilloso como en ninguna otra película del Nuevo Cine argentino y recrear la experiencia la Imagen-tiempo con una finalidad de crear un “extrañamiento familiar” que menciona el director.

Como Bresson, Alonso busca en los personajes una esencia -no busca el componente “teatral” de la actuación ni de la dramaturgia- y una existencia es decir que se desenvuelvan en su cotidianeidad. Hay además, una austeridad cotidiana -a fin de trascender esa misma realidad- en su puesta en escena que tanto Bresson como Ozu reivindicaron en sus escrituras: “No me interesa explicar los sentimientos de los personajes por medio de palabras. Hay sentimientos y formas de caminar por la tierra que las palabras no pueden explicar. ¿Cómo explicas con un texto dos o tres generaciones de maltrato a cierta clase social ?. Me parece mas potente tratar de decir eso con un extrañamiento, con una imagen, con un sonido o sugerirlo. Si se logra, es mucho mas valiosos que un diálogo. Además los personajes que elijo están solos, ¿con quién van a hablar ?” (La Jornada 2015:2). Alonso retoma características del estilo trascendente analizado por Paul Schrader, aunque sin un interés metafísico. La atmósfera de fatalidad -a partir del cine de Imagen-tiempo- las hace trascender una lectura realista de primer grado. En ambas, la naturaleza es vista como refugio: ambos personajes saben cómo comportarse y sobrevivir en ella, saben sus rutinas y tiempos; pero también es un espacio ingobernable que los trasciende desde su omnisciencia y misterio. La relación entre ambos personajes es de sobrevivencia.

Alonso re-descubre desde el extrañamiento -en la gente que permanece escondida u olvidada para la sociedad de consumo (audiovisual)- otro espacio y otro tiempo. Mundo

desprovisto de magia y de sacralidad -la selva vista como un espacio con rutinas de sobrevivencia- pero también de futuro, Alonso definió así a sus personajes: “están resignados, revolviendo entre las sobras, sin pensar en lo que va a venir” (Aguilar, 2006: 80). Podrían sumarse a la galería de personajes pobres del cine latinoamericano; sin embargo, el tratamiento y la sensibilidad cinematográfica de esta película la diferencia.

### **3.6 Análisis de “Los Muertos”**

Hay dos ejes con los cuales analizaremos la película de Lisandro Alonso: el realismo en su interés por los personajes y la adopción de técnicas dramáticas como la indeterminación y la errancia y la puesta en escena del tiempo dilatado, características propias del neorrealismo.

#### **3.6.1 Los Muertos y los elementos provenientes del neorrealismo:**

“Los Muertos” (2004) es el segundo largometraje de Lisandro Alonso luego del reconocimiento obtenido con “La Libertad” (2001), exhibido en el importante Festival de Cannes, en la sección “Un certain regard”. Su anécdota es escueta: Argentino Vargas, preso en el Penal Nro. 1 de Corrientes, Argentina, sale de la cárcel luego de cumplir su condena, tras haber asesinado a sus dos hermanos. La película muestra el recorrido de Vargas de vuelta a su casa, en búsqueda de su hija.

Gonzalo Aguilar considera que si dentro de las peripecias de esta película encontramos “la realización de una prueba, el reconocimiento de un amigo o antiguo conocido, la relación amorosa con una mujer y, finalmente, el reencuentro con su familia. Todos estos hechos se dan, sin embargo, como ecos apagados de una experiencia que no se presenta jamás” (2006: 76). En efecto, la prueba en “Los Muertos” -entregar una carta a la hija de un ex compañero- no crea ningún obstáculo o vivencia significativa. La relación amorosa se da, de manera aleatoria, con una prostituta y finalmente el reencuentro no se da ya que la hija no se encuentra y no tiene mayor intercambio con su nieto. Por ello, Aguilar concluye que “la expiación de la culpa o el proceso de transformación radical del periplo del héroe no se presenta en ningún momento y el



carácter de progresión narrativa de un viaje contrasta brutalmente con la impasibilidad de Vargas (2006: 76)

Como en distintas películas que hemos analizado, la estética de “Los Muertos” está influenciada por técnicas del neorrealismo al contar con actores no profesionales y originarios de la zona, locaciones naturales, una estructura dramática horizontal en la que hay ausencia de “plots” o puntos de giros espectaculares en la trama, delineando minuciosamente una modalidad de observación tanto sobre el espacio como sobre el personaje que está de retorno. En la película, la narración es filtrada a través del personaje, se revela únicamente su punto de vista y no el omnisciente. Sin embargo, Argentino es un personaje vaciado de psicología, no sabemos por qué asesinó a sus hermanos ni qué ocurrió antes del día de la partida: como en muchas películas desde el neorrealismo, el uso de la elipsis y de la manipulación de la información elude lo ocurrido antes o después del asesinato para centrarse en la acción de vuelta. Sin embargo, el retorno está también vaciado de acción o intensidad dramática. “Los Muertos” nos muestra un hombre que, como lo anunciaran los neorrealistas, ensaya acciones cotidianas y realistas (in)significantes, que paradójicamente y ese es el gran mérito de la película, logra crear una nueva mirada llena de familiaridad y extrañeza en la trama, en los personajes y en la relación entre la naturaleza y el hombre. Ello se consigue gracias a esa dinámica borrosa en la película entre ficción y documental, que replantea nuestro comportamiento espectral y a la modalidad de observación en el viaje lacónico, duro y hermoso a la vez sobre un hombre en su relación con lo natural.

Como lo señala bien la crítica peruana Natalia Ames en su artículo “Nuevos realismos en el cine: Aires documentales en películas de ficción”, una de las tendencias en el cine de la primera década del milenio es la mezcla entre ficción y documental: “La aparente confusión es solo una señal de que ambos formatos están invadiéndose entre sí, utilizando diversos recursos que convencionalmente le pertenecen a la ficción o al documental para traspasarlos y conseguir efectos de parodia, por un lado, o de una mayor verosimilitud por el otro” (Ames, 2009: 5). Ames ve esa interrelación en el cine de industria (“Cloverfield”, “Redacted”) como en el cine independiente (“El proyecto de las brujas de Blair”). Las fronteras son permeables y las diferentes técnicas de la ficción se usan para el documental y viceversa. En el caso de “Los muertos”, la mirada documental sobre el personaje adopta claramente la modalidad de observación.

Para el teórico del documental Bill Nichols, la modalidad de observación –denominada por algunos como “cine directo” o “cinema verité”- consiste en ceder la primacía a lo que ocurre delante de la cámara sin la intervención del director. De las cuatro modalidades de documental que desarrolla Nichols, en la de observación hay una descripción exhaustiva de lo cotidiano y no la solución de una intriga dramática. Asimismo, la temporalidad es la mas cercana o idéntica a la del tiempo real. Al anular cualquier dispositivo que revele algún artificio o manipulación vertical del director -el no utilizar reconstrucciones, puestas en escena, entrevistas e intertítulos-, dicha modalidad se propone revelar texturas secretas de los personajes y del tiempo. Bill Nichols escribe “la sensación de observación (de narración) exhaustiva no solo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar “tiempo de ficción””(1991: 74). Así, de esta propuesta surge lo que se ha denominado “tiempos muertos”, inmotivados “donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y establecen” (1991: 74). El documental adquiere una presencia íntima comparable a lo que podría estar experimentando un observador, fijándose en los pequeños cambios y matices, sintiendo el peso del tiempo en sus mas mínimos detalles. Nichols argumenta que esta modalidad es la mas próxima al neorrealismo e invita a una mirada mas compleja de lo representado. Nichols concluye que: “el espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera “en el lugar” (..) Nos imaginamos la desaparición de la pantalla haciendo posible un encuentro directo. (1991: 77).

Al internarse Argentino Vargas en la Selva de Corrientes, lo vemos como un ser humano primigenio quien hace lo necesario para satisfacer sus necesidades mas primarias: al salir de la cárcel, luego de acicalarse y despedirse, va en busca de una prostituta que le hace sexo oral y luego tienen relaciones sexuales; luego, Vargas viaja en una canoa por el río, desembarca, prende una fogata y se consigue unos panales de miel de abeja para comer. Más adelante, en el momento de mayor impacto pero que corresponde a este proceso lineal de subsistencia primigenia, Vargas captura un cabrito en la ribera del río y con una calma propia de los que son originales de la zona, le corta la yugular y lo desangra. Todo ello, registrado por la cámara siempre en una neutralidad

observadora. Detiene la canoa para retirar sus órganos interiores, quitarle la piel y llevar la presa para comerla con su hija.

Según el estudioso Gonzalo Aguilar, “La Libertad” y “Los Muertos” encarnan el encuentro entre dos tipos de experiencia de soledad que se oponen y entrecruzan: la tradicional y la moderna. La de los saberes de la supervivencia de Saavedra y Vargas y la de los saberes del cine: “la de los lugareños del campo y la del hombre de la cámara (“el testigo, el observador, el forastero”) que llega desde la ciudad” (2006: 77). Aguilar define ambas películas como “registro cristalino de la exterioridad” (2006:77), superficies sin psicologías. Sin embargo, en ambas, las relaciones con el mundo exterior se dan por alguna transacción económica -y no por algún sentimiento de pertenencia o socialización-. Misael mantiene dos encuentros en “La Libertad”: uno, porque un hombre le compraba madera; el segundo, por un kioskero que le vendía bebidas gaseosas. En el caso de “Los Muertos”, Argentino Vargas establece igualmente comunicaciones humanas que son transacciones económicas: compra alimentos, compra una camisa para su hija y tiene relaciones con una prostituta. ¿ Víctimas, sobrevivientes o habitantes de un mundo (pre- capitalista y primigenio) ya olvidado y que solo por momentos, por razones mas de subsistencia que de elección afectiva, conviven con un mundo global y capitalista ?.

*“Los Muertos”, 2004*



### **3.6.2 Los Muertos y el tiempo cinematográfico :**

Quisiera desglosar algunas acciones (dramáticas y/o físicas) de la película para poder conocer la naturaleza de su quietismo e indeterminación en su esquema dramático. El inicio es extraordinario: se trata de un plano-secuencia (utilizado por los neorrealistas y teorizado como una posibilidad rica dentro de la estética realista por André Bazin) con una cámara que se interna dentro de la Selva, durante 3 minutos y 30 segundos, que avanza entre el caos natural (y existencial): se encuadra hacia adelante, muestra en ocasiones el suelo y panea hacia arriba descubriéndolo cubierto por el follaje, a veces en foco y otras en desenfoco, filmando la vegetación de modo realista y en otros momentos de manera abstracta. El plano-secuencia, excelentemente elaborado y con gran precisión técnica, está complementado por una rica banda sonora con texturas de viento y pájaros de distinta índole. Si algún plano-secuencia recuerda por la elaboración, sin poseer el carácter sacro es a los creados por el ruso Andrei Tarkovski. Finalmente, la cámara atraviesa un cadáver y luego otro, pero no mostrándolos en su totalidad, sino de manera fragmentada, terminando luego en otra imagen fragmentada (se ve el brazo y parte del cuerpo) del asesino pero sin identificarlo a plenitud. La imagen tiene alguna cualidad onírica y abstracta que se remite al pasado de un hecho. La imagen se va a verde. Es el inicio de la película. Esta escena es particular en la película tanto en la estética como en el tono de la puesta en escena. Su carácter disruptivo crea un momento de evocación (el pasado, el asesinato de los hermanos) y de irrealidad, que constituye un momento de extrañamiento del que menciona Alonso. En “La libertad”, hay también una escena de esta naturaleza, cuando el personaje sueña y la cámara viaja –como una extensión de la subjetividad del personaje- capturando la naturaleza.

En la siguiente escena de la película, vemos a Vargas durmiendo mientras se le avisa en fuera de campo (el espacio fuera de la zona del encuadre) que ya es libre por haber cumplido la condena. Argentino Vargas (el nombre del personaje es el mismo que del “actor”), con pelo largo y barba, se prepara a salir. Notemos como en propuestas como las de Alonso lo que interesa no son las acciones (la consecuencia de una acción o de sus motivaciones) sino lo que Roberto Rossellini mencionaba como las “esperas”.



Como apuntara el filósofo Gilles Deleuze, los nexos entre escena y escena son débiles y erráticos rompiendo con la continuidad dramática propia del cine clásico.

Luego, veremos a Vargas “deambular” –esa dispersión no motivada que ya se enunciarán en los films neorrealistas y luego en los de Antonioni- en una antigua y descuidada cárcel de provincia, con jardines secos y paredes despintadas. Son varias las escenas: está en un taller de carpintería, luego viendo un partido de fútbol, dándole de comer a un perro, luego se lava y toma mate. Siguen las escenas y está vez come y se dirige a lavar el plato, luego conversa con un amigo quien le da una carta para su hermana para que esta le preste una canoa. Los tiempos se dilatan en un cruce entre una mirada documental e indeterminada del tiempo. Después, contra una pared en dónde no hace nada, la siguiente escena, en su cuarto, guarda sus cosas y lee un periódico. Luego le cortan el pelo y se afeita y así sucesivamente.

Según declaró Lisandro Alonso: “Para mí “Los Muertos” son los tipos como él (..) gente que vive sin sus necesidades básicas satisfechas, que está resignada a vivir de esa manera. El protagonista de “Los Muertos” es un tipo sin expresión y casi sin vida, y eso te das cuenta al ver dónde vive, dónde nació, dónde va” (Página 12, 2004: 1) . La película de 1 hora y 18 minutos, transcurre en dos días de ficción describiendo o mostrando su recorrido que, como escribiría el guionista y teórico neorrealista Cesare Zavattini, otorga dignidad humana al personaje: “miro los pequeños acontecimientos y en ello hallo de todo. Si me moviese a través de grandes síntesis, no conocería la vida de los hombres, el sentido mas oculto de cada uno de sus gestos”. Alonso -como se hizo desde el neorrealismo hasta el cine moderno- subjetiviza el flujo temporal, le otorga presencia y densidad. La realidad se crea, como lo pedía el teórico francés André Bazin, de los intersticios entre lo real y la conciencia subjetiva del autor





En efecto, dentro de ese mundo primario y primigenio a la vez, la película nos instala en una atmósfera de ruptura familiar. El mundo de las pasiones y la transgresión al orden social (el asesinato de los hermanos) es visto de manera desdramatizado. Lo mismo ocurre con la culminación de las necesidades primarias (el sexo, la comida) de Vargas ya liberado. Sin embargo, las reacciones varían según el orden en el cual Vargas se encuentre: la violencia cometida contra el orden social (el asesinato de sus hermanos) tiene como resultado el purgar condena en la cárcel; en cambio, el orden natural acepta sus técnicas de sobrevivencia -su violencia- (la muerte del cabrito) a costa de sujetarse a sus reglas y ritmos.

¿ Para Vargas es lo mismo matar a un cabrito que a sus dos hermanos ?. En su impasibilidad, ¿ El mundo animal significa lo mismo que el mundo humano ?. Es un enigma que la película no resuelve; sin embargo, las resonancias que deja “Los Muertos” apunta a un mundo duro y antiguo. Su transcurrir contenido y silencioso alberga la fatalidad del tiempo y el de los pobladores de un mundo antiguo que conviven con la naturaleza. Una fatalidad no solo social sino inmemorial, mítica.

Vargas oscila entre la libertad (natural) y la fatalidad (social), siempre sujeto a las vaivenes de un orden u otro. Sin embargo, su libertad natural es relativa; vive sujeto a las pulsiones de lo natural; a fuerzas naturales que lo sobrepasan. Y si bien su relación con la sociedad es menos necesaria; está también sujeto a las reglas sociales.

La relación de Argentino Vargas con la naturaleza es orgánica: es de poco hablar y con las pocas personas con las que podría relacionarse, la comunicación es superficial, casi desdeñosa. Su real comunicación es con el entorno natural, de quien conoce sus espacios y sus rutinas. Este contraste crea esa extraña profundidad y misterio que nos sugiere la película. El acto de ver y percibir los sentidos (y misterios) de la vida en la naturaleza. La textura y lo inenarrable de la película está mas allá de sus diálogos y de su realidad literaria, radica en su tratamiento cinematográfico pero también en esa propuesta de observación y de auténtico flujo temporal.

Hacia el final de “Los Muertos” de Alonso, Argentino Vargas recorre la Selva, sube por el río hasta llegar a la ribera en donde le pregunta a un niño por una mujer. “Es mi mamá”, le responde el niño. Vargas desciende de la canoa, no tiene mayor comunicación con él y caminan hasta llegar a la choza. Se sienta y se levanta hasta desaparecer del encuadre. La imagen culmina con los juguetes en el suelo y la sombra de los árboles en el suelo. Es el fin del periplo silencioso.

En efecto, “Los Muertos” es una película con una propuesta que prioriza la puesta en escena y el tiempo por encima de la convención literaria o del guión convencionalmente narrativo<sup>54</sup>. En el texto “Pour un cinéma contemporain soustractif”<sup>55</sup>, podemos leer el siguiente párrafo que describe bien la propuesta tanto de Alonso como de una generación de cineastas minimalistas del nuevo milenio (Pedro Costa, Bruno Dumont, Carlos Reygadas, Béla Tarr, Albert Serra, Tsai Ming-liang) que, según el crítico Michel Ciment, se está dando a conocer en el “slow cinema” (cine lento) con especial fuerza desde el año 2000 y como alternativa o resistencia al cine de industria: “menos de historia, menos de guión, menos de discurso, menos de palabras, menos de música, menos de decorados, de personajes menos definidos, menos ritmo acelerado, menos planos” (Fiant, 2014:12).

---

<sup>54</sup> Como ha declarado Alonso en diversas entrevistas, él no escribe diálogos, no sabe lo que deberán decir los actores e incluso decide sobre sus acciones sobre la marcha. Coincidió con Alonso en el 2003, con la beca de guiones iberoamericanos de la Fundación Carolina, España y su guión de “Los Muertos” tenía 20 páginas. Trabaja mas cercano al documental que a la ficción.

<sup>55</sup> Página web <http://theartsofslowcinema.com/>

### **3.6.3 Los Muertos y el minimalismo :**

Propuestas, que algunos denominan como minimalistas, retan el modelo aristotélico narrativo que encarna el cine de industria -basado en una comunicación mas fluida, previsible y causal- y principalmente de Hollywood. Según los postulados teóricos del “slow cinema”, desde el 2000 al 2013, una nueva generación de cineastas, bajo la herencia de los neorrealistas y de los conceptos de Imagen-tiempo e Imagen-pensamiento de Gilles Deleuze, ha creado “películas sustractivas” (films soustractifs), que, según sus defensores, recusan de los preceptos y de la puesta en escena adoptados universalmente desde la era clásica del cine y que tienen como características en común que la acción y la trama pierden importancia para priorizar la contemplación y los personajes. Se privilegia la lentitud sobre el ritmo rápido, se desarrollan dramaturgias indeterminadas en sus motivaciones y objetivos dramáticos. Además, la relación entre las acciones y los personajes se vuelve débil ya que sus motivaciones también lo son, los personajes son encarnados generalmente por actores no profesionales pero elegidos por encarnar la esencia (bressoniana) del personaje, se rehúsa cualquier énfasis emocional y en lugar de ello se toma cierto distanciamiento. Es, en definitiva, un cine que se apoya en la puesta en escena y que explora el tiempo lográndose, en muchas de estas, una reflexión y una sensibilidad sobre el mundo, alternativas a las de las historias con tramas y personajes concluyentes y progresivos. Siguiendo a Deleuze, el tiempo deviene una instancia palpable, colocado en primer plano: “crudo y no fabricado (en estudio) real y no simulado, verdad y no mentira (...) los sentidos -vistos y oídos- son utilizados para medir el tiempo. La acción no es mas lo determinante, vamos a un acto de pura demostración, a una contemplación de lo insoportable, anodino e insignificante”.

A este respecto, en su reconocido libro “El Guion”, el consultor de guiones Robert McKee crea un triángulo de posibilidades dramatúrgicas en la que, junto a la Arquitrama o diseño clásico o convencional de un guion y la Antitrama o antiestructura, figura el minimalismo. McKee lo define de esta manera: “el escritor comienza con los elementos del diseño clásico para después reducirlos –menguar, comprimir, recortar o truncar los rasgos prominentes de la arquitrama-. A este conjunto de variaciones minimalistas le doy el nombre de minitrama. La minitrama no significa que no haya trama (...). Por el contrario, el minimalismo persigue la simplicidad y la economía”

(McKee, 2009: 68). Algunas características del minimalismo, según McKee, son el final abierto, el desarrollo de un conflicto interno –mas que uno externo- y un protagonista pasivo, absorto en sus dudas o ambigüedades. McKee pone algunos ejemplos de películas que contienen las características de la minitrama como son “Paris, Texas” (Wenders, 1984), “El Desierto Rojo”(Antonioni, 1964) y “El precio de la felicidad” (Beresford, 1982).

Una propuesta de cine denominado moderno por el filósofo Gilles Deleuze, para quien -a diferencia del cine-acción desarrollado por la industria del cine- se trata de rescatar el alma definitivo del cine: “El alma del cine exige mas y mas el pensamiento. Incluso si el pensamiento deshace el sistema de acciones, percepciones y afectos que nutrían al cine hasta ahora”. El cine de Alonso pertenece, sin duda, a este movimiento que retoma lo analizado por Bazin y Deleuze sobre el neorrealismo italiano, creando una alternativa minoritaria pero en búsqueda de una reflexión sobre la esencia del cine, la realidad y el tiempo que es también una respuesta al cine comercial mayoritario.

Aunque el cineasta ruso Andrei Tarkovski no responde a la estela del neorrealismo, sus reflexiones en su conocido libro “Esculpir en el tiempo, reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine” son pertinentes ya que son pocos los autores que teorizan sobre su propio trabajo y porque en Tarkovski -un cineasta de culto- el tiempo se convierte, de igual manera, en objeto de reflexión.

Para Tarkovski, la observación es la base de toda imagen fílmica<sup>56</sup> y toda imagen está condicionada por el ritmo que expresa el flujo temporal dentro del plano. Es decir, para el cineasta ruso, es imposible una película en la que en sus planos no se advierta el flujo del tiempo. A diferencia de las propuestas de la escuela rusa del montaje (Eisenstein, Vertov) de la década del veinte, el montaje no es el elemento mas importante en una película al hacer del tiempo un artificio, un condicionante externo sino mas bien es el

---

<sup>56</sup> Tarkovski realizaba un cine espiritual en donde la trascendencia era expresada a través de la imagen - “nos abre la posibilidad de entrar en relación con lo infinito.. y captar esto es la meta suprema de toda obra de arte importante” (2002:132)- que no se agota en lo verbal, sino mas bien se trata de un “lenguaje secreto” que debe expresar múltiples y complejos significados y resonancias. La imagen que revela el carácter espiritual de la existencia y de la condición humana.



ritmo: “el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos” (..) “la consistencia temporal que recorre un plano, la tensión del tiempo que crece o se va “evaporando”, eso lo podemos llamar la presión del tiempo dentro del plano” (2002: 142-143). Andrei Tarkovski desarrolla una explicación que creemos es valedera tanto para su estética trascendental o metafísica como para la propuesta del neorrealismo y la del minimalismo rural de Alonso: “¿ Pero, cómo se puede sentir el tiempo de un plano ?. La sensibilidad surge si tras el acontecimiento visible se hace patente una verdad determinada e importante. Cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando se hace alusión a la vida. (..) la película es mas de lo que en realidad parece ser (..) Del mismo modo que la vida, que fluye y se transforma continuamente y ofrece a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, una película verdadera con un tiempo fijado con precisión en el celuloide pero que fluye por encima de los límites del plano, vive en el tiempo solo cuando el tiempo vive en ella. La especificidad del cine radica precisamente en las peculiaridades de ese proceso recíproco” (2002: 143-144).

Según Tarkovski, el ritmo del plano -y no el montaje- conforma la singularidad del artista: “en el cine, el ritmo surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su “búsqueda del tiempo. Yo tengo la impresión de que, en una toma, el tiempo tiene que discurrir de forma independiente y con su propia dignidad” (2002: 147) . Para Tarkovski, admirador de Bresson, Bergman, Kurosawa y Antonioni entre otros clásicos del cine de autor, el “esculpir el tiempo”, el otorgar el espesor y la densidad a cada plano debe estar determinado por la necesidad interior del artista y es su marca personal. Es la sensibilidad temporal –mas allá de sus intereses por el contenido en sus historias- lo que marcará el modo de ver y percibir el mundo.

Un elemento sensorial muy importante en este minimalismo rural son los sonidos de la naturaleza en la banda sonora. Si desde un inicio, la imagen y el tiempo resultan atractivos por ser “la perfecta ilusión estética de la realidad” (Bazin), la vida desplegándose de manera no manipulada ante nuestros ojos; la propuesta sonora es impecable y decisiva: bulle a su alrededor y absorbe al personaje. En todo momento,



escuchamos sonidos muy prístinos de agua, viento, abejas, grillos, pájaros que irradian una presencia hermosa y absorbente, potenciando esa atmósfera de contemplación en la que se nos embarga. Si bien Lisandro Alonso no filma la Selva con un espíritu idílico, nostálgico (el retorno a los orígenes) o animista, y mas bien lo hace con la mirada de observación documental, la banda sonora es rica y estilizada en texturas naturales y en planos sonoros (no solo se escuchan animales cercanos, sino a la distancia, creándole profundidad al espacio).

Galo Alfredo Torres en su tesis sobre los personajes nómades del nuevo cine latinoamericano en los años dos mil considera que en “Los Muertos” sobresale: “la construcción de una mirada sobre lo cotidiano y su importancia; luego, la detención, la pausa, en una época en que la aceleración es la norma, dentro y fuera del cine -las velocidades de edición, consecuentes al video-clip, hacen imposible construir la mirada-. Filmes como este son una invitación a mirar y contemplar el mundo en su mas amplia contextura (...). Alonso filtra elementos de la cultura nacional en los moldes de cine contemplativo y se adhiere a esa vertiente que viene de Ozu, pasa por Antonioni y que por el puente de Kiarostami llega a nuestro continente” (2010: 103).

#### **3.6.4 “La Libertad”:**

Como Vargas, el leñador Misael Saavedra en el monte de La Pampa en “La Libertad” nos devuelve una mirada de la Otredad, del mundo natural que permanece escondido a lo moderno instrumentalizado pero que subyace como un pasado original: gente de la provincia desplazándose y conviviendo modestamente con la naturaleza, no depredándola. Se trata de personajes e historias esenciales contadas sin ningún tipo de exotismo, miserabilismo o nostalgia por el pasado: simplemente son lo que hacen; en ellos no hay trasfondo psicológico ni ideológico y sus objetivos dramáticos son elementales o nulos. Si algún parecido pueden suscitar estas historias es al tono de los cuentos rurales de Horacio Quiroga e incluso de Juan Rulfo, por su fatalidad, por querer nombrar y ver mundos (naturaleza y seres humanos) antiguos que uno cree desaparecidos. Personajes vestigios, fantasmales. Sin embargo, no se trata solo de registrar la realidad, sino de desfamiliarizarla también: según Alonso “apuesto a filmar cosas que provengan de la realidad cruda y darles un extrañamiento manipulado, por llamarlo de algún modo, que les agregue un vuelo ficcional” (Otra Parte, 2015: 3).

En “La Libertad” (título que señala la libertad de movimiento y de vida del leñador, el hacer su vida a su manera y en medio de la convivencia con lo natural), el personaje camina, defeca, examina los troncos, los corta. Al minuto veintidós de la hora y nueve minutos de duración de la película, el leñador termina de cortar un tronco. Luego lo veremos comer a un costado de su choza, escucha música, fuma un cigarrillo, descansa. En el minuto 28, ocurre algo interesante que rompe la linealidad del relato: la cámara se convierte en una subjetiva del personaje y empieza a desplazarse por el bosque como si fuese la encarnación de un sueño de Misael. Es la equivalencia disruptiva de la primera escena de “Los Muertos”: de manera súbita, el tono varía, pierde su objetividad y distancia. Es ruptura y descentramiento que nuevamente desfamiliariza y causa extrañamiento (el “extrañamiento manipulado” del que habla Alonso). En ambos casos, son proyecciones de la subjetividad de los personajes: la monotonía y regularidad de sus existencias son aparentes por un momento. Luego, los relatos se recentran.

Luego de unos minutos, el relato continúa observando la rutina de un leñador quien, a diferencia de Vargas de “Los Muertos” sí puede convivir con algunos signos de la modernidad. En efecto, en el minuto 32, acontece el primer diálogo de la película, un hombre llega con su camioneta y lo lleva donde un comerciante que le comprará los troncos. En otro momento (lo accidental analizado por Bazin a propósito de “Ladrón de bicicletas” refuerza la identidad y el peso de la realidad), el conductor se baja y le da el carro para que Misael maneje. Luego de regatear y vender sus troncos, el personaje llega a una bodega de un pueblito y compra cigarrillos, una gaseosa y gasolina. Luego, llamará a su madre para informarle que irá a visitarla en un mes. De esta manera, con detalles puntuales pero incompletos, sabremos que el leñador conoce y es parte del “mundo moderno” pero que convive cotidianamente con la naturaleza (flora y fauna) y el silencio. De vuelta al bosque, Misael camina y captura un armadillo. Y como en el caso del cabrito de “Los Muertos”, lo mata golpeándole la cabeza (nuevamente el retorno del mundo primigenio y original) y lo cocina en una fogata que prende. La película termina como empieza en una estructura que adopta el punto de vista de las cosmovisiones cíclicas propias de culturas tradicionales y antiguas: Misael Saavedra comiendo la carne rugosa y dura (como su vida) del animal, mientras detrás suyo oímos y vemos los truenos y relámpagos. La naturaleza que no lo abandona, omnisciente, generosa y amenazadora detrás suyo. De repente, de manera velada, mientras come, el personaje mira a cámara. Un recurso sutil que rompe con las reglas del ilusionismo

cinematográfico y aporta no humanidad, sino extrañamiento. Aunque “La Libertad” preanuncia el estilo, el tono y el tema de “Los Muertos”, es con esta última película en donde ese clima de fatalidad y extrañamiento se cristaliza con mayor fuerza.

### **3.6.5 Nuevo Cine argentino y neoliberalismo :**

Es interesante relacionar distintos protagonistas del Nuevo Cine Argentino con la coyuntura política de su país. Si en los años sesenta, el horizonte político argentino estaba claramente definido –el influjo intelectual del marxismo y el peronismo de izquierda- y muchos cineastas hacían caja de resonancia de esas ideas (sin ser necesariamente películas de tesis o de ideas); en los años dos mil, ante la crisis política del “corralito” y la transición al régimen de los Kirchner, no es casual que muchos personajes de las películas de los jóvenes cineastas sean marginales, seres fuera del sistema político y económico. Trabajadores en la precariedad en el caso de la emblemática “Mundo grúa” de Pablo Trapero, delincuentes en “Pizza, birra, faso” de Adrián Caetano, una familia en proceso de descomposición en la provincia en “La Ciénaga”. Entre ellos, los de Lisandro Alonso, son tal vez los mas marginales y taciturnos viviendo incluso al margen del acto mínimo de comunicación y sociabilidad. Argentino Vargas y Misael Saavedra no son -como los anteriores personajes- víctimas o contestatarios de un nuevo orden social, político y económico que comienza en los noventa en el menemismo, sino simplemente viven al margen de lo moderno pero no como una forma de protesta sino de reencantamiento de la realidad propiciado por Alonso. En efecto, sin romantizar la naturaleza, en el modelo clásico de un Rousseau o un Thoreau, sino mas cercana a una mirada antropológica y realista, “La Libertad” y “Los “Muertos” potencia los grandes espacios y dentro de estos, a personajes que subsisten sin mayores relaciones y dependencias sociales. No tienen familias (o las asesinaron), no hay Estado ni mercado. Viven o subsisten solos, teniendo un conocimiento aprendido u heredado. No son personajes agónicos, sino personajes vestigios.

Por ello, no deja de ser sugerente y sintomático el título de “La Libertad”, Misael convive precaria pero autónomamente -condición, paradójicamente, original del proyecto moderno que desfallece claramente desde el proyecto neoliberal por la

precariedad laboral- en un entorno con el cual puede convivir sin perder o lesionar su condición humana. Hay dignidad en sus existencias. Gonzalo Aguilar escribe que “la libertad de Misael es, en realidad, una libertad negativa, de repliegue, de soledad, y su mayor sabiduría consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana” (Aguilar, 2006: 71). Ocurre lo mismo con Argentino Vargas y su libertad negativa.

¿Es entonces Misael, un personaje libre a pesar de las limitaciones materiales y de confort ?, ¿ es un sugerente proyecto de vida o de refugio para Alonso en los tiempos neoliberales ?, ¿ es una manera de aludir sobre la situación de su país y de crear una utopía personal de pertenencia ?, ¿ un hastío del capitalismo y una remembranza de lo natural ?, ¿ una no man’s land fuera de los (sin) sentidos de la sociedad del consumo en donde reencontramos los signos de una autenticidad perdida ?. A este respecto, Alonso manifestó lo siguiente sobre Misael: “para mí es un sabio. Alguien al que no le interesa la sociedad, que crea su propio mundo. Hay gente que habló de Whitman, de Rousseau, de Nietzsche e incluso de otros nombres que no conozco” (Aguilar, 2006: 67). Según Aguilar, este tipo de personajes tiene una genealogía mas filosófica o religiosa que política. Misael encarna una sabiduría nómada y mítica de distinta naturaleza a los anteriores personajes lumpenes del cine argentino. Misael y Argentino, exiliados voluntarios de Alonso, pertenecen, con mayor radicalismo, en su trama como en su estilo cinematográfico a esa estela de personajes agónicos o vestigios del Nuevo Cine argentino y paradójicamente ese radicalismo estético no acude a las estéticas posmodernas (post-realistas) del video-clip o la publicidad como en la brasileña “Ciudad de Dios” y la mexicana “Amores Perros” (dos emblemas del cine mas “exitoso” de la región entonces) , sino son radicales al re-crear y reinventar la tradición del neorrealismo italiano y de la Imagen-tiempo.

### **3.7 Conclusiones parciales**

#### **3.7.1**

El neorrealismo fue un movimiento cinematográfico y un modelo de producción que influyó en los distintos cines periféricos o independientes que buscaban una alternativa frente al cine industrial. El cine neorrealista inició un camino que luego muchos cineastas del mundo subdesarrollado continuaron en su búsqueda por crear un cine “nacional” y “crítico” con la realidad y sus injustas estructuras sociales en las décadas del cincuenta y sesenta en América Latina y en los países post-coloniales en África y Asia. En cambio, en Estados Unidos y Europa promovió la búsqueda de mayor autenticidad a sus historias en una época de profundos cambios sociales y culturales.

#### **3.7.2**

Las relaciones y tensiones entre lo local y lo global en la década del noventa y dos mil mostraron dos realidades: por un lado, películas como “Amores Perros” (2000) y “Ciudad de Dios” (2002) conservaron los intereses por lo popular y cotidiano pero fueron realizadas desde una estética en la que la publicidad, los video-clips y las influencias transnacionales de distintos cines, ejercieron influencias sobre sus directores. En contraste, en el Nuevo Cine argentino, varias de sus películas más emblemáticas buscaron referencias en la tradición del neorrealismo, de Antonioni y Rossellini. Películas contemplativas, de tiempos muertos, de narraciones erráticas y relaciones laxas entre sus partes que cobraron relevancia por su originalidad y talento. A ello, le hemos denominado -siguiendo la conocida fórmula del historiador inglés Eric Hobsbawm- “la reinención de la tradición”. El crear un producto fílmico original a partir de la recreación de la tradición el cine neorrealista.

#### **3.7.3**

En los años ochenta, películas argentinas como la galardonada “La historia oficial” (1985) y “La noche de los lápices”(1986) reflexionaron y denunciaron las prácticas represivas de la dictadura militar. En el exilio, Fernando Solanas realizó “Tangos, el exilio de Gardel”(1985) y “Sur” (1988) sobre el exilio en Europa y la nostalgia de la patria. Películas enunciativas, metafóricas o retratos sociales y políticos sobre la Argentina de la post-dictadura. Desde fines de los años noventa, el Nuevo Cine



argentino –como el de Lisandro Alonso- creó un corpus de películas con propuestas estilísticas que denotaban una temprana madurez artística y puntos de vista cinematográficos novedosos, que reaccionaron contra este cine “didáctico”, según definición del crítico Agustín Campero, producido en los años ochenta. En pleno menemismo, durante la implementación de las reformas neoliberales, las películas del nuevo cine argentino -en clave realista, popular y con un afán de autenticidad “neorrealista”- relataron historias sobre personajes “nómades” sembrados por la incertidumbre, la falta de pertenencia o la crisis en los ámbitos de la familia y el trabajo propios del neoliberalismo. Cine de despojos y de melancolía influenciado por el cine neorrealista y el cine minimalista de Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki y Abbas Kiarostami.

#### **3.7.4**

Lisandro Alonso -joven director, objeto de nuestro estudio- es uno de los mas reconocidos integrantes del nuevo cine argentino. En sus dos primeras películas, “La libertad” y “Los Muertos”, esa “pulsión errante” de sus personajes difumina con mucho interés las fronteras entre lo real y lo representado. Como en muchas de las películas y los directores que considera referencias, Alonso reinterpreta diversas tradiciones a fin de crear una particular visión de la sociedad, la geografía y la cultura argentina vistas desde una óptica personal. La errancia, los desplazamientos y las pertenencias efímeras de sus personajes van en consonancia con la geografía del interior argentino. La observación y el respeto por el flujo temporal auténtico -no manipulado- crean “la perfecta ilusión estética de la realidad” enunciada tempranamente por André Bazin. Esa forma cinematográfica de comunicarse “a través de los sentidos -vistos y oídos- son utilizados para medir el tiempo. La acción no es mas lo determinante, vamos a un acto de pura demostración, a una contemplación de lo insoportable, anodino e insignificante” (Deleuze).

#### **3.7.5**

“Los Muertos” (2004) confirmó en su momento las expectativas sobre el joven realizador argentino y su mirada personal sobre el cine. Película con una anécdota mínima lo que interesa en ella no es tanto la filiación social de su personaje y su entorno -un hombre de Corrientes, de escasos recursos económicos que se suma a la amplia galería de personajes con esta característica, debido precisamente a la influencia del

neorrealismo en el cine latinoamericano- sino por su tratamiento cinematográfico. La película narra el retorno de un ex presidiario en búsqueda de su hija; un viaje, sin embargo, desdramatizado y sin mayor transformación tanto en la historia como en el personaje. La película perfiló creativamente los límites porosos entre la ficción y el documental, entre la representación y la realidad, desde un punto de vista que incide en el seguimiento conductista y la observación como técnica documental.

La película -como en el neorrealismo y luego en el minimalismo- juega con la indeterminación dramática -los nexos débiles entre las partes del guion- y lo no enunciado del personaje al desconocer el espectador las motivaciones del personaje. Como en el minimalismo, corriente cinematográfica con una interesante producción desde el 2000 al 2013, según el crítico francés Michel Ciment, se trabaja con las “esperas” (Rossellini) y el “deambular” (Antonioni). Un personaje silencioso y solitario y una naturaleza que lo desborda pero con quien convive con una mayor armonía y comprensión posiblemente que la sociedad humana, la película se consolida con la propuesta de contemplación de la Imagen-tiempo. Tanto “Los Muertos” como “La Libertad” tienen similares esquemas dramaturgicos, locaciones, tipos de personajes y uso del tiempo cinematográfico.



Capítulo IV  
El cine del futuro y el tiempo: tensiones contemporáneas

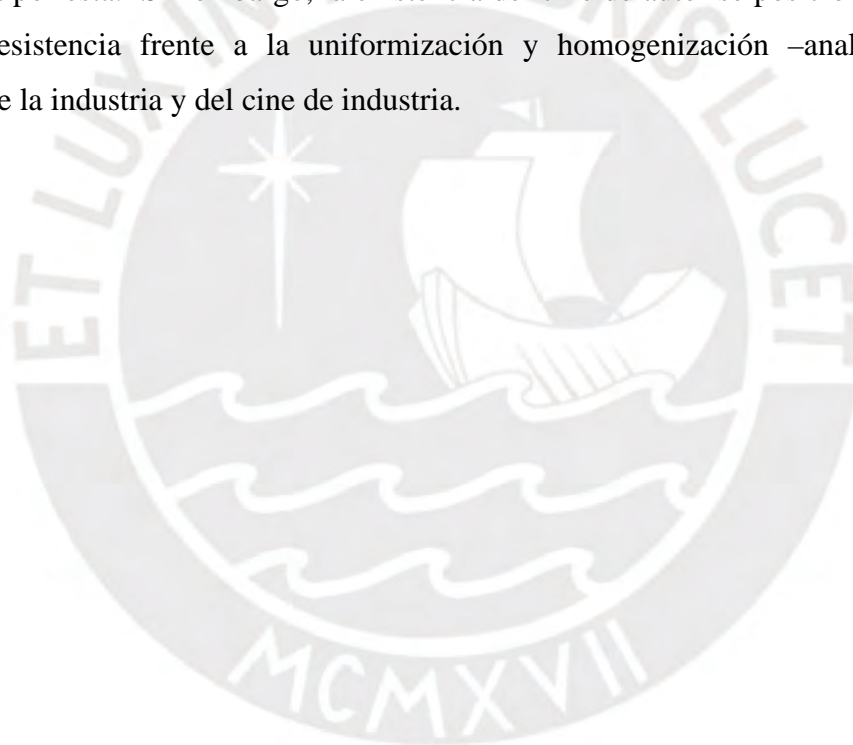
En este capítulo abordaremos el análisis sobre el cine en tanto industria cultural desde las investigaciones y predicciones fundacionales de la Escuela de Frankfurt a mediados de los años cuarenta, una época que vio el desarrollo de la cultura de masas y de las técnicas de reproducción de esa cultura. Así, el cine, la radio y la televisión son analizados no solo por los contenidos, por su relación con el poder económico o por sus efectos en la tradición de la alta cultura, sino también en sus técnicas de reproducción que garantizan su masificación.

Los análisis de la Escuela de Frankfurt desarrollados por Theodor Adorno en un famoso ensayo no avizoraron plenamente las posibilidades democratizadoras de la cultura de masas, sino más bien se enfocaron en la entronización de los lugares comunes acríticos y por ser funcionales al dominio del capitalismo liberal. La entendieron como una ideología social que proveería de legitimidad a un sistema económico y político. A diferencia de este, el filósofo Walter Benjamin escribió un original análisis sobre el declive del aura en el arte -la falta de tiempo para el recogimiento y la ponderación en el ensimismamiento de una pintura- ante la reproductibilidad técnica del cine que se caracteriza por un discurrir continuo de imágenes. Entendió que el cine planteaba una novedosa actitud frente al arte -la distracción como un nuevo tipo de comportamiento social- y sin embargo entrevió un potencial revolucionario en el cine que debía ser aprovechado.

Desde los análisis de la Escuela de Frankfurt, los cuestionamientos sobre las relaciones entre arte y mercado son inevitables, ¿ el arte pertenece a un campo cultural autónomo de la economía o se coloca más bien como un bien comercial ?. En ese sentido, el cine en tanto producción cultural que involucra arte e industria, no puede desligarse de esa realidad. En efecto, las industrias cinematográficas fueron organizadas desde un inicio con criterios de productividad, masificación y rentabilidad. Sin embargo, a diferencia del caso hollywoodense, las cinematografías europeas han sido respaldadas –a semejanza de los antiguos mecenazgos europeos- por los Estados, a fin de garantizarles esa autonomía artística frente a los criterios económicos propios del capitalismo. Los dilemas se dieron en torno a si se banaliza la cultura a partir del gusto conformista de un público promedio que, sin embargo, garantizará un consumo masivo o si se asegura la independencia económica del artista a fin de asegurar la artística.

En este capítulo, hemos resumido el punto de vista de la Escuela de Frankfurt que han acompañado la modernidad y posmodernidad artísticas. Complementariamente a sus conceptos y análisis, hacemos una revisión de la situación de Hollywood hoy, como principal industria cultural en el ámbito cinematográfico y como a pesar de ello, los conceptos de la Escuela de Frankfurt pueden revisarse o relativizarse a la luz de las nuevas realidades económicas, tecnológicas y culturales según lo creen autores como Lipovetsky y Serroy, quienes replantean a la luz del presente los conceptos y los alcances de Gilles Deleuze, Walter Benjamin y de Theodor Adorno.

Cómo a pesar del dominio del cine de industria, coexiste un cine de autor que muchas veces se produce al margen de la industria, pero también, en otras ocasiones, es estimulada por esta. Sin embargo, la existencia del cine de autor se posiciona como un acto de resistencia frente a la uniformización y homogenización –analizadas por Adorno- de la industria y del cine de industria.





#### **4.1 La Escuela de Frankfurt y la Industria Cultural :**

En 1947, luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, Max Horkheimer y Theodor Adorno publicaron “Dialéctica de la Ilustración” en el cual analizaban y desnudaban los fallos del proyecto emancipador de la modernidad a la luz de lo ocurrido en Europa. Embargados en un clima de pesimismo y desazón por el Holocausto judío, escribieron un lúcido y amargo diagnóstico sobre la sociedad moderna. Según Horkheimer, la razón instrumental –presentes en el capitalismo y la ciencia- no solo permitió dominar a la naturaleza mejorando, en distintos sentidos, la calidad de la vida humana, sino que su imparable desarrollo terminará por afectar (y autodestruir) los lazos en la comunidad humana. Ello, efectivamente, se vio reflejado en los campos de concentración en donde a través de la razón instrumental se organizó, de manera sistemática, el aniquilamiento de millones de personas y de cualquier vestigio de humanidad. Luego, esa lógica instrumental de la razón para fines de dominio y avasallamiento, se vio concretada en la capacidad de destrucción de las armas y en las bombas atómicas. Es decir, la modernidad mostraba el lado perverso de la razón. En efecto, el original proyecto de la Razón, originario de la Ilustración, no solo servía para los fines de “progreso” y para expandir la libertad y la igualdad, base de la dignidad humana: en términos reales y menos filosóficos, la Historia mostraba cómo la Razón se alejaba de la moral y se veía instrumentalizada para fines de control y poder en regímenes totalitarios como el nazismo y el estalinismo, frutos también de dicha modernidad.

En “Dialéctica de la Ilustración”, Horkheimer y Adorno tuvieron la sensibilidad intelectual para ver esta nueva realidad emergente (“no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie” escribía Walter Benjamin en su ensayo “Tesis de Filosofía de la Historia”): eran intelectuales judíos formados en la “alta cultura” de la entonces Europa liberal y en esa doble condición -judíos y formados en la alta cultura- analizaron una nueva época que se abría al mundo<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Como es sabido, muchos de sus análisis son recogidos por los jóvenes contestatarios de la década del sesenta en París, Berlín o Berkeley: conceptos como industria cultural y sociedad unidimensional (Marcuse) se popularizaron y entronizaron en el horizonte intelectual de entonces.

Uno de los nuevos conceptos incluidos en “Dialéctica de la Ilustración” fue el de “industria cultural” en un ensayo de Theodor Adorno, cuyo subtítulo resume bien su postura: “Ilustración como engaño de masas”. La industria cultural, según Adorno, consiste en la mercantilización de la cultura y es parte de un sistema económico mediatizado por la venta y compra de bienes. Según José Zamora en su texto “La cultura como industria de consumo”, “en la difusión de la industria cultural (cine, radio, música, televisión etc), en la que el principio de intercambio de la sociedad productora de mercancías se adueña por completo del ámbito de la cultura, Horkheimer y Adorno perciben la caricatura grotesca del programa ilustrado de una cultura universal para la humanidad” (2001: 8).

En efecto, esa realidad económica nos conduce a que la cultura sea manejada con criterios capitalistas que, efectivamente, disminuyen la autonomía de los artistas-productores y se tienda a homogenizar la calidad y la exigencia de los productos. “En esta industria la cultura se convierte en un asunto de los grandes grupos empresariales y de la administración que se apoderan de ella para estandarizarla y homogenizarla de acuerdo, por un lado, con la finalidad del beneficio económico y, por otro, con el interés en la estabilización de una situación social hostil a la autonomía de los individuos” (2001:9), concluye Zamora.

Dentro de este diagnóstico, las técnicas de reproducción técnica, fruto de la razón, eran vistas de la siguiente manera por Adorno: “la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo (...) Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido al todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza (...) Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (1994: 166).

Adorno analizó los cambios que la obra de arte sufría dentro del capitalismo y de lo que ello supondría a nivel social. El arte ya no sería más una expresión del individuo libre, sino un bien dentro de un sistema de producción que supone la intervención de investigaciones de mercado y de consumidores que utilizan su tiempo libre para “distrarse” y olvidarse de los problemas sociales que los embarga.

Frente al concepto individual y original de la obra de arte, que se establece durante el Romanticismo europeo, la cultura, en este nuevo panorama de la sociedad de masas,

cumple la función social de entretener y distraer a las masas a través de las emisiones de la televisión, del cine y la radio. Adorno escribe: “la violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo” (1994:171-172).

La industria cultural -al contrario del arte de las vanguardias, su antítesis- se caracteriza por la negación del estilo que es la promesa del ideal modernista y de su universalidad en tanto obra única. En cambio, la industria cultural –en tanto uso sistemático y eficiente de las técnicas de la reproducción- “absolutiza la imitación” y el conformismo. No hay experimentación formal, cuestionamiento sobre la condición humana y se “naturaliza” al capitalismo (“la obediencia a la jerarquía social” (1994:175) escribe Adorno).

Theodor Adorno consideraba que la industria cultural era producto del liberalismo económico norteamericano. A diferencia de la Europa pre-fascista, en donde existieron tradiciones que mantuvieron el espíritu de la autonomía del arte en relación a la economía –“los poderes políticos, Estado y municipios que habían recibido dichas instituciones como herencia del absolutismo, les habían reservado un trozo de aquella independencia, respecto a las relaciones de dominio consagradas por el mercado” (Adorno, 1994: 177)-, en la cultura de masas, el “gusto liberal tardío”, ubicado dentro de la esfera de la producción y consumo de mercancías, consiste en el uso estereotipado de contenidos y de estilos, y funciona como una ideología social para engañar a las masas de sus verdaderos objetivos de liberación social. Para Adorno, la diversión promueve la resignación y una visión engañosa de la realidad: “Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (1994: 178). Entretanto, José Zamora escribe que: “el carácter fantasmagórico de la mercancía asociado a su estética revela otra forma de dominación cuya finalidad última es la apropiación mercantil completa del individuo: la domesticación de sus anhelos incumplidos, la reorientación de su atención, la redefinición de su cuerpo, de la percepción de sí mismo y la realidad, la reestructuración de su sensibilidad y su valoración” (2001:10).

Siguiendo la perspectiva marxista de la superestructura, la cultura de masas según Adorno es una estrategia social para anular el pensamiento crítico: “Divertirse significa que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestre. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento, en cuanto negación” (1994: 189).

Sin embargo, las ideas de Adorno fueron precedidas por el celeberrimo ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamín en 1936, en la que el filósofo alemán analizó, por un lado, la irrupción de las masas como nuevas consumidoras -y sujeto político potencialmente revolucionario al que había que convocar- y por el otro, del cine como un arte que, por su propia característica técnica, transformaría el modo de percepción en el arte. Benjamin analizó cómo la reproductibilidad técnica permitió a lo largo de los siglos la multiplicación de escritos e imágenes con un valor artístico inversamente proporcional a su cantidad. Sin embargo, la novedad del cine es que este se define en tanto reproductibilidad técnica; como sello de la modernidad se supedita a la supremacía de la máquina. Esta nueva manera de reproducir la realidad mediante la máquina trajo consigo, sin embargo, el declive del aura –la crisis del ensimismamiento “irrepetible y singular”- y una ruptura crítica con la anterior tradición artística. En efecto, si la pintura invita a contemplar mediante el recogimiento de un amante de las artes; en la pantalla cinematográfica, la imagen se transforma continuamente, no se tiene cómo fijarla. Por ello, Benjamin compara la percepción que configura el cine con las técnicas dadaístas de ruptura: en ambas hay un efecto de “shock” que moviliza al espectador. Sin embargo, si en el dadaísmo, el shock buscaba crear la irritación pública, una manera de protestar frente a la decadencia burguesa; en el cine, el shock busca no el recogimiento del aura, sino el crear distracción. “Frente al recogimiento (..) aparece la distracción como un tipo de comportamiento social” (Benjamín, 2003: 90) escribe Benjamin. Según este autor, con el dadaísmo, la obra dejó de poseer aura y favoreció la recepción del cine y la distracción. Ello representó un síntoma en las transformaciones profundas que sufrió la percepción artística. “El cine hace retroceder el valor de culto no solo por el hecho de que para el público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud

examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador; pero un examinador distraído” (Benjamín, 2003: 95)

El cine renuncia al valor eterno de la obra de arte y se define por su transitoriedad constante. Por otra parte, si bien el fascismo intentó organizar a las masas, las relaciones de propiedad durante su régimen no fueron trastocadas. Benjamín consideraba que el fascismo representaba la “estetización de la política”, una suerte de glorificación de la guerra y del enfrentamiento (en el manifiesto futurista italiano, se escribía como una letanía la idea que “la guerra es bella”). Frente a la amenaza del fascismo y su retórica, Benjamin creía en la “politización del arte”, el utilizar el cine con una finalidad revolucionaria.

El ensayo de Benjamin antecedió al de Adorno y fue mucho más fino e iluminado en los cambios que se avecinarían en el comportamiento de las masas, en el potencial democratizador del cine y en los cambios que propiciaría en la percepción artística.

Las ideas de la Escuela de Frankfurt fueron diseminadas en la década del sesenta durante los años de las revueltas estudiantiles y sus integrantes se volvieron referencias para los jóvenes que se rebelaban contra la sociedad de consumo y el “hombre unidimensional” (H. Marcuse)<sup>58</sup>. Desde entonces, las ideas centrales de esta Escuela -paradójicamente, marxista y aristocratizante o elitista al mismo tiempo- se han constituido en paradigmas de análisis social y cultural que hoy permanecen más vigentes que nunca<sup>59</sup>: las tensiones entre cultura y mercado son temas contemporáneos en el arte.

#### **4.2 El cine contemporáneo y la Industria Cultural :**

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en su ensayo “La Pantalla Global”, realizan un análisis social y cultural que intenta dar un sugerente panorama del cine contemporáneo.

---

<sup>58</sup> Paradoja reveladora vista desde el presente, la postguerra europea fue la época de mayor prosperidad tanto en crecimiento económico como en asegurar derechos sociales universales a su población (la constitución de los Estados del Bienestar).

<sup>59</sup> El clásico “Apocalípticos e integrados en la cultura de masas” de Umberto Eco, publicado en 1964 resume bien las dos posturas frente a la cultura de masas: ¿ Democratizar la cultura o banalizarla?.



Consideran que el cine ha vivido cuatro épocas fundamentales que lo han transformado: con la modernidad primitiva (1895-1920), el cine busca una identidad y autonomía propia: el cine mudo se constituye en un lenguaje narrativo y artístico. En esta etapa, se encuentran las obras de Griffith, Murnau o Eisenstein que logran imprimirle una marca incontestable a este nuevo arte. La modernidad clásica (1930-1950) describe la época de la Edad de Oro de Hollywood, los géneros cinematográficos, el star-system y el sistema de estudios produciendo mitos e historias universales a lo largo del planeta. Una narración fluida y verosímil, con un cine de repartos y argumentos fácilmente discernibles y de fácil identificación. La tercera, la modernidad vanguardista y emancipadora (1960-1980) es la de la transgresión al cine clásico, la de autores individualizados, temáticas personales y una constante reflexividad sobre la historia del cine y el quehacer cinematográfico. Finalmente, Lipovetsky y Serroy consideran que, desde mediados de los años ochenta -a la luz de las innovaciones tecnológicas, la desregulación económica y la globalización- se afectó la producción, la distribución, el consumo y la estética cinematográfica creándose una cuarta etapa del cine, que los autores denominan como hipercine (que otros especialistas han denominado como postmoderno).

En efecto, Lipovetsky y Serroy relacionan la economía mundial, la tecnología y el cine en tanto industria cultural y ensayan un diagnóstico social y cultural sobre el presente y el futuro. La década del ochenta, con sus novedades tecnológicas y económicas, marca un corte de época que denominan como hipermodernidad (a diferencia del neoliberalismo, más comúnmente utilizado) que estará identificada con la masificación de las pantallas como ordenadoras de la vida social y de la identidad de la población. “Las pantallas se multiplican exponencialmente: la del ordenador, que no tarda en ser personal y portátil; la de las consolas de videojuegos, la de Internet, la del teléfono móvil y otros aparatos digitales personales, la de las cámaras digitales y otros GPS. En menos de medio siglo hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación” (Lipovetsky y Serroy, 2007: 10). La época de la hipermodernidad es la de la pantalla global que los autores denominan como “pantallasfera” que incluye películas, videojuegos, mundo-red, videoclips, publicidad, videovigilancia...y que contornean nuestra vida social, cultural y política.

Lipovetsky y Serroy diagnostican no el fin del cine, sino el advenimiento de nuevas configuraciones en la producción, distribución, consumo así como en sus estéticas: el hipercine está caracterizado por películas-productos realizadas con una estética del vértigo, imágenes impactantes, efectos digitales y una velocidad trepidante que ha creado un hiperconsumidor, instaurando un gusto universal uniformizador tal como lo anticipaban las ideas de Theodor Adorno en “Dialéctica de la Ilustración”. Películas de efectos high-tech digitales, rodeadas de espectacularidad, efectos sonoros y visuales que transportan al espectador –como nunca antes- a inmensos territorios de lo fantástico, lo catastrófico, lo mágico o lo futurista.

En ese sentido, Benjamin al analizar las películas norteamericanas y de Walt Disney escribió unas interesantes líneas sobre las pulsiones inconscientes de las imágenes cinematográficas que pueden también aplicarse a las del hipercine: “las colosales cantidades de sucesos grotescos que se consumen en el cine son un agudo indicio de los peligros que amenazan a la humanidad a partir de las represiones que la civilización trae consigo” (2003: 88). El efecto que produce la cámara, según Benjamin, produce la experiencia de lo “visual inconsciente” que se asemeja al “pulsional inconsciente” que existe en el psicoanálisis. Ideas sugerentes para analizar la serie de películas de catástrofe, de terror y apocalípticas que el hipercine produce en la actualidad y que dan cuenta de una serie de pulsiones contemporáneas.

El hiperconsumidor, según sus autores, anhela sentir, ser impactado por las hiperbólicas imágenes y sonidos, experimentar sensaciones fuertes por la estética del vértigo. “Siempre más de todo: ritmo, sexo, violencia, velocidad, búsqueda de todos los extremos y también multiplicación de los planos, montaje a base de cortes, prolongación de la duración, saturación de la banda sonora. Es evidente que ni la “imagen-movimiento”, ni la “imagen-tiempo” permiten dar cuenta de una de las grandes tendencias del cine actual. A la taxonomía de Deleuze hay que añadir una categoría tan crucial como necesaria: la imagen-exceso” (Lipovetsky y Serroy, 2007: 68). Este análisis sobre el hipercine y el efecto de “shock” que este produce, va en la misma dirección que los de Walter Benjamin cuando asoció la estética de la fragmentación y el efecto rupturista del dadaísmo y su relación con el lenguaje propio del cine: “El dadaísmo intentó generar con los medios de la pintura (o de la literatura, en su caso), los efectos que el público encuentra ahora en el cine” (Benjamin, 2003: 89).

El cine es consumido desde la experiencia del shock y hoy mas que nunca logra esa concreción. A esta realidad del cine contemporáneo, el hiperconsumidor responde como si se tratase de reflejos condicionados.

El cine norteamericano utiliza su ordenamiento industrial y las innovaciones tecnológicas afianzando su supremacía en el mercado. Algunos datos confirman ello: el 85% de las entradas de cine vendidas en el mundo corresponde a películas producidas en Hollywood. En Europa, las películas estadounidenses tienen entre dos tercios y las tres cuartas partes del mercado. Siete grandes estudios del cine estadounidense dominan el 80% del mercado mundial. Es decir, las pantallas planetarias son manejadas sin competencia por Hollywood. Sin embargo, los autores escriben contra las ideas de la “poscinematografía” y la muerte del cine y mas bien creen que el cine está en un fructífero proceso de reinención. Más allá de la uniformización y la mercantilización de la industria cultural, Lipovetsky y Serroy consideran que se están creando películas y tendencias con intereses diferenciados, individualizando los productos.

Si existe algún campo cultural en donde los análisis lúcidos y pesimistas de la Escuela de Frankfurt –uniformización, estandarización, mercantilización de los bienes culturales, ideología- pueden aplicarse con mayor pertinencia, es en el cinematográfico. Aunque la tendencia es a la uniformización, Lipovetsky y Serroy consideran que hay espacios para un cine multicultural, plural y fragmentado que denominan -bajo la influyente fórmula de Deleuze- como de la “Imagen-Multiplejidad”, es decir un cine que encuentre espacios fuera de la uniformización global tan temida: “en la hora de la mundialización hipermoderna, las identidades se confunden, se vuelven volátiles, compartimentadas y calidóscopicas. Aun cuando la época sea testigo de la revitalización de los fundamentalismos religiosos y de las identidades étnico-nacionales, los modelos de estabilidad y homogeneidad ceden el paso de manera creciente a flujos heterogéneos, a procesos de desdibujamiento de las identidades tradicionales” (Lipovetsky y Serroy 2007: 99). El cine se enriquece con los aportes de filmografías occidentales y no occidentales, los referentes culturales se multiplican y las formas también. El cine de Hollywood compra los derechos de películas de Hong Kong, Taiwán, Tailandia y China para realizar remakes, mientras atrae cineastas de distintos orígenes -Paul Verhoeven, holandés, Roland Emmerich, alemán, Christopher Nolan, inglés, Alejandro Gonzalez Iñárritu y Alfonso Cuarón, mexicanos, John Woo, chino-. El cine deviene cada vez mas

transnacional y plural, arguyen. La homogenización cultural no es tal o en todo caso, hay resquicios para la diferencia. Se vuelve un encuentro de culturas y con características de “desregulación estética” -concepto que usan paralelamente al de desregulación económica de la hipermodernidad-.

Esta desregulación cultural y estética crea relatos poco uniformizados: “se advierte en los tipos de relato, lo secundario se vuelve tan importante como lo principal. Se advierte en los tipos de relato que privilegian la dispersión y lo caótico, lo discontinuo y lo fragmentario, lo anecdótico y lo desunificado” (Lipovetsky y Serroy, 2007: 101). Los autores ven relatos no lineales e indeterminados entre lo real y lo imaginario en “Mulholland Drive”, cine de sensaciones en “La dalia negra” de Brian de Palma y una “estética del puntillismo” en películas como “Entre Copas” y “Flores Rotas”. Es decir, identifican espacios de creación en campos denominados como cine independiente y cine de autor<sup>60</sup> pero también en el cine mas comercial.

En efecto, los autores -en especial Gilles Lipovetsky-, estudiosos del individualismo contemporáneo y de las tendencias que cruzan a la cultura con el mercado, no son tan pesimistas ni deterministas en la crítica relación entre ambos polos como lo fuera la Escuela de Frankfurt. En recientes declaraciones<sup>61</sup>, Lipovetsky declaró que “el valor humanista pervive en la cultura pese a su utilización mercantilista” y que en la hipermodernidad, el beneficio económico y la cultura no son excluyentes mas bien “la motivación económica ha conllevado a una “desjerarquización de la cultura” y ello ha traído mayor libertad para elegir e innovar.

Sin embargo, los autores del libro “El nuevo Hollywood, del imperialismo cultural a las leyes del marketing”, en el cual se analiza la hegemonía del cine de Hollywood -es decir la predominancia de la Imagen-movimiento- en el mundo no llegan a las mismas conclusiones. Partiendo de los cambios tecnológicos y económicos desde los ochenta, los autores confirman en su estudio la premisa de Henry Kissinger cuando afirmó: “la

---

<sup>60</sup> Sin embargo, en el libro, no hay mayores diferenciaciones entre la lógica de Hollywood y el del cine independiente. Todo está subsumida en el escurridizo concepto del “hipercine”, lo que no ayuda a diferenciar cuáles son los campos y grados de autonomía de cineastas-autores en su relación con la industria.

<sup>61</sup> Declaraciones a El Diario “El Mundo” (25/1/2015)



globalización es en realidad otra palabra para designar el papel predominante de Estados Unidos” (2005: 31). A diferencia del optimismo de Lipovetsky y Serroy que imaginan una “desregulación estética” y el florecimiento de la “Imagen-Multiplejidad” que permite la convivencia de cines de distintos signos y estéticas; el estudio sobre el Nuevo Hollywood hace un repaso sobre cómo el cine norteamericano se impuso en el firmamento cinematográfico mundial desde 1920 y cómo se ha consolidado en el nuevo panorama de la globalización.

“Hollywood cubre entre el 40 a 90% de las películas que se exhiben en el mundo (..) La proporción que Hollywood ocupa en el mercado mundial es el doble que en 1990 y la industria cinematográfica europea es una novena parte de lo que era en 1945” (2005 15-16), argumentan. Así continúan con datos indiscutibles: señalan que en 1985 el 41% de las entradas de cine que se compraron en Europa fueron películas norteamericanas, mientras en 1995 el porcentaje aumentó hasta un 75%. Según el estudio, los grandes estudios recaudaron más del 60% de sus ingresos de taquilla fuera de Estados Unidos, en los cinco mercados más importantes de Europa. Entre 1999 y el 2000, la participación de Hollywood en el mercado francés, italiano y español fue de 45% a 55% y en los mercados inglés y alemán entre el 70% a 80%. Agregan también datos sobre el mercado chino indicando que de las 130 salas más importantes de Shangai, el 80% de sus proyecciones eran de películas hollywoodenses.

En ese contexto, el cine europeo ha venido ensayando coproducciones paneuropeas que ofrecen -según el diario “Le Monde”- “la imagen de resistencia al imperialismo cinematográfico norteamericano” (2005: 127). Una película-hito fue la adaptación del cómic “Astérix y Obélix contra César”, producida con capital francés (51%), alemán (33%) e italiano (16%), y que se estrenó en 764 salas de toda Europa, recaudando 111 millones de dólares en todo el mundo. Sin embargo, “las tecnologías de la producción en masa y de la distribución privilegian la estandarización formal” (2005: 128) y no son proyectos que los autores del estudio y la crítica considere económicamente factibles ni culturalmente deseables. Son, sin embargo, reacciones del cine europeo comercial frente al avasallamiento de las películas hollywoodenses en sus propios mercados.

Los datos anteriormente expuestos y las reacciones de las instituciones culturales europeas por competir de igual a igual frente a los blockbusters norteamericanos son



indicios suficientes para tomar con cautela las ideas -con ausencia de estadística- sobre las películas de la “Imagen-Multiplejidad” de Lipovetsky. Si bien hay diversidad de intereses en el cine hollywoodense, este está principalmente sometido a las categorías de la Imagen- movimiento e Imagen-acción dadas por Deleuze y por una estandarización que comienza por el seguimiento de los géneros cinematográficos.

Desde 1920, el cine de Hollywood fue el emblema de la cultura y los ideales norteamericanos en el mundo: Herbert Hoover, secretario de Comercio entonces felicitaba a Hollywood porque presentaba “ideas intelectuales e ideales nacionales”(..) “en cuanto poderosa influencia en bien de los productos americanos” (2005: 42). La influencia del cine norteamericano en el mundo antecedió y/o acompañó a su poderío económico y militar; razón para que Hoover argumentase que una copia de una película norteamericana proyectándose era como tener un embajador en funciones. Por ello, concluyó que, en la década de 1920, tenían 120,000 embajadores norteamericanos en funciones (el número de películas que se exhibían por entonces).

#### **4.3 Cine de autor e Industria cultural en el mundo globalizado:**

El concepto de “cine de autor”, es decir de un director comprometido con su obra entendida como extensión de su sensibilidad y de una particular visión del mundo, se consolidó con el manifiesto “El nacimiento de una vanguardia: la camera-stylo” de Alexander Astruc en 1948. En ese escrito, la idea del cineasta con el mismo status artístico que un pintor, poeta o músico adquirió densidad y reflexionaba sobre lo que venía ocurriendo entonces. Luego, a mediados de la década del cincuenta, el concepto de autor (la politique d’auteur) comenzó a cobrar predominancia en la revista “Cahiers du Cinéma” y en otras.

En la década del sesenta y setenta, el concepto se popularizó y fue el crítico Andrew Sarris en Estados Unidos quien lo introdujo en su artículo “Notes on the Auteur Theory in 1962” acentuando el énfasis puesto por la crítica francesa: “La forma en que un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente” (Stam, 2001: 111); un estilo que ligue el qué con el cómo en una expresión personal que luche contra la estandarización. Sarris propuso tres criterios para reconocer

a un autor: la competencia técnica, una personalidad reconocible y el significado interno producto de la tensión entre la personalidad del autor y su material. Estas características luego fueron cuestionadas por Pauline Kael, la influyente crítica de la revista “The New Yorker”, creándose un debate muy influyente en los medios cinematográficos de entonces. De aquella época surgieron en Estados Unidos dos ramas o maneras de enfocar el estudio cinematográfico y la reflexión teórica marcando derroteros aún hoy vigentes: por un lado, quienes enfatizaban en la perspectiva del autor, destacaban la puesta en escena personal en una película. Por el otro, teóricos como David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Steiger estudiaron, de manera mas sistemática, las características del cine clásico como una puesta en escena impersonal y estandarizada con marcas muy presentes en la unidad narrativa, el realismo y el estilo invisible o transparente.

En Estados Unidos, la política europea de autor encontró aliados de talento en la generación del setenta (Spielberg, Ford Coppola, Scorsese, Cimino, Lucas, De Palma, Rafelson, Bogdanovich, Ashby, Milius entre otros), quienes pusieron en práctica la idea del cine de autor pero apropiándose a través de los géneros cinematográficos. Películas como “El Padrino”, “Mean Streets” o “Tiburón” recreaban creativamente los géneros desde un punto de vista de autor; sus directores no solo reproducían las pautas genéricas sino las enriquecían con una visión cinematográfica personal. En la dinámica de la repetición y la diferencia, propia de los géneros cinematográficos, estos cineastas entendieron que los géneros no son formas fijas y estáticas, sino porosas al cambio y la innovación<sup>62</sup>. Sin embargo -como es conocido- Hollywood tuvo autores clásicos que fueron reconocidos o reivindicados por esta política de autor: Ford, Hawks, Wyler, Wilder, Capra entre muchos otros.

Desde entonces, la dinámica entre cine de autor y cine con una lógica comercial, representante de la industria cultural, ha ido variando sin ser tan determinista como lo sugiere el ensayo de Adorno. Hoy en día, la industria audiovisual norteamericana es mucho mas diversificada y con mercados segmentados. Se reconoce el valor de “autor” –siempre de manera condicionada- como sello de prestigio artístico pero sin olvidar la

---

<sup>62</sup> Es la denominada Segunda Edad de Oro del cine norteamericano que duró hasta inicios del ochenta con el fracaso de “La puerta del cielo”(1980) de Michael Cimino.

necesidad de las ganancias económicas: Tim Burton, Steve Soderbergh, James Cameron, Ridley Scott o Christopher Nolan son algunos de estos ejemplos. Es decir, hay casos -minoritarios- en donde el cine de autor negocia con la economía cinematográfica. Hay casos mas radicales como el de Paul Thomas Anderson, quien a pesar de las dificultades por encontrar financiamiento, puede desarrollar una carrera personal. Otros, como Jim Jarmusch, han desarrollado una carrera alternativa a la de los grandes estudios, contando con apoyo de capital europeo.

En Estados Unidos, el Festival de Sundance en Utah se convirtió desde 1986 en el centro del cine independiente norteamericano. Pocos años después, no solo asistían los independientes (los autores), sino también la prensa y la TV, agentes de ventas, distribuidores y ejecutivos de productoras -la Miramax de los hermanos Weinstein, la Warner Independent Pictures, la Universal Focus, la Fox Searchlight Pictures y la Sony Pictures Classics entre otras- en busca de nuevos talentos. Luego, el Festival de Sundance contó con plataformas para la exhibición de sus películas con un canal de cable. La dinámica es, entonces, fluida, compleja y de constante tensión entre lo autoral y la industria pero también de encuentro entre ambas partes.

Finalmente, hoy, la gestión empresarial y el marketing apelan a mercados segmentados y diferenciados a los que hay que satisfacer según sus demandas: sectores que, según su formación educativa, su edad y género, puede tener interés en determinados servicios o bienes que serán satisfechos por una industria cultural mas sofisticada que la televisión abierta. Ejemplos de ellos, son plataformas como HBO<sup>63</sup>, Netflix<sup>64</sup> y Amazon<sup>65</sup> que harán replantear nuevos caminos a la TV y al cine.

Pero, ¿ Cuáles son los espacios naturales en los que se desarrolla el cine de autor y el cine de la Imagen-tiempo en concreto ?. Principalmente, los festivales de cine (ejemplos como Cannes, Berlín, Venecia, San Sebastián) en donde las obras de cineastas

---

<sup>63</sup> HBO, propiedad de Time Warner, fue creada en 1965 y contaba hasta el 2010 con 28 millones de suscriptores, lo que le representa ser la cadena de televisión por cable y satélite con mas abonados. HBO no solo transmite películas de cine ya exhibidas, sino produce sus propias series de TV como las clásicas “Los Soprano”, “The Wire” y “Juegos de Tronos”.

<sup>64</sup> Ejemplo de negocios y por su producción, Netflix, creada en 1997, tiene 62 millones de suscriptores en 50 países conectados y 100 millones de horas de contenidos por streaming.

<sup>65</sup> Amazon, creada en 1994 por Jeff Bezos, es una compañía de comercio electrónico. En el 2010, se creó la división Amazon Studios para la producción y distribución de programas de televisión y como servicio de video en streaming, compitiendo con Netflix.

reconocidos y las propuestas de los nuevos talentos se despliegan. Luego, la exhibición comercial, los canales de cable, las nuevas plataformas digitales, las universidades y los museos de arte.

El determinismo de las tesis de Adorno sobre las industrias culturales -comprensible de alguna manera por la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, la Guerra Fría y las feas ejemplificaciones de la cultura de masas- y su enfrentamiento con los valores culturales de la vanguardia y de la alta cultura, son puestas en discusión y relativizados por la misma realidad, décadas después de ser lanzadas como diagnóstico de la sociedad y del devenir de la cultura. En efecto, las transacciones entre cultura de élite y la industria cultural se dan, aunque cada película es una realidad en sí. Porque sino, ¿ cómo se difunden esos festivales y esas películas minoritarias si no son a través de revistas, periódicos y programas de televisión que son parte también de la industria cultural ?... Adorno, jaloneado por el análisis social y el determinismo marxista, ve negativo todo lo referido a las industrias culturales (“mediocridad”, “resignación”, “huida”), olvidando el carácter flexible y pragmático del capitalismo: donde hayan mercados (por mas minoritarios que sean), habrán emprendimientos de la industria cultural para satisfacerlos. Por otra parte, hoy existe -signo potencial de la democratización o de la banalidad, según fuese el caso- la nueva categoría de “prosumer” (productor y consumidor a la vez) en las nuevas plataformas digitales, que desestabiliza incluso esa relación tradicional, vertical y de poder entre la industria cultural y el consumidor. Como nunca antes, se habla de una nueva etapa en la cultura por el surgimiento de plataformas y de las herramientas disponibles de la comunicación. Realidad tecnológica y social que Adorno no conoció en su momento. En ese sentido, los análisis de Benjamin fueron mas originales al relacionar las técnicas de una corriente de vanguardia (dadaísmo) con el cine, un arte de masas y viendo en el cine un arte potencialmente revolucionario.

Como analizó Gilles Lipovetsky, el fenómeno del individualismo contemporáneo alienta los estilos de vida diferenciados, las aspiraciones estetizantes y una autonomía lúdica desligada de los proyectos políticos y mas adicta al consumo. Sin embargo, muchas de las características y los análisis sobre la cultura de masas por Theodor Adorno son vigentes, actuales y poderosamente polémicos. Se trata, en efecto, de ensayos vivos y llenos de resonancias en un mundo en donde las utopías políticas han



eclipsado y el entretenimiento –la dispersión y la entronización de la cultura de masas y la estandarización- ha ganado el imaginario popular.

#### **4.4 El cine y la creencia en el mundo**

Según Paola Marrati en su “Gilles Deleuze, Cinema and Philosophy”, Deleuze consideró al cine en sus inicios como “revolucionario”, ya que el cine clásico –instrumento cultural propio de la modernidad y de las promesas de la vida urbana- compartió el sueño revolucionario de transformar y modernizar la realidad. Entonces, las máquinas y la emancipación humana eran parte del proyecto de la modernidad. Desde 1920, el cine de la Imagen-movimiento permitía crear relatos que justificaban la fe en la acción humana, con un sentido teleológico: “Para Griffith, Eisenstein, y muchos otros, la grandeza de la representación orgánica estaba sostenida por la fe en la acción colectiva, individual y humana, lo que significa la fe en la Historia” (Marrati, 2008: 63). Es el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el que hace entrar en crisis al cine de la Imagen-movimiento. En efecto, Deleuze fue consciente del poder del cine sobre las masas durante el nazismo, el poder de la propaganda y de la manipulación al servicio de los Estados que diferían de los objetivos la emancipación humana. Es en sentido que Deleuze compartió el mismo horizonte pesimista sobre la cultura de masas que la Escuela de Frankfurt, y luego proyectaría esos análisis a las sociedades liberales y capitalistas.

Según Deleuze, el cine de la Imagen- acción del cine clásico entró en crisis; la conexión entre las acciones y las imágenes -los nexos sensomotores- así como la relación entre el hombre y el mundo entraron en crisis porque perdieron su poder de convicción, se duda de la acción humana y de su razón de ser. La causa de la crisis de la Imagen-acción fue la ruptura entre los seres humanos y el mundo en un contexto de post-guerra. De esta manera, Deleuze relacionó el estado del mundo con el cambio de paradigma en el cine. El filósofo francés creía que realizar cine clásico de la Imagen-acción en la post-guerra era caer en la parodia o en el clisé, ya que no creaba como antes un horizonte de significado. “Una vez que la imagen-acción ha sido rota, que la fe revolucionaria en el mundo ha sido rota, ¿ qué nos puede ofrecer el cine moderno para creer y vivir ?” (Marrati, 2008: 81), se preguntaba Deleuze.



Deleuze consideró que la Imagen- tiempo era una respuesta al cine de la Imagen-acción. Que un cine contemplativo, de personajes errantes, con débiles nexos sensomotores y de un régimen puro de situaciones de imágenes y sonidos podía y debía restablecer la fe y los lazos entre los hombres y el mundo. Este cine -donde el tiempo adquiere mayor importancia que el espacio y la continuidad dramática- permite que el tiempo sea vivible y origine el pensamiento a través de personajes-testigos de un mundo que ha devenido en intolerable: “la grandeza de los cineastas del tiempo es que fueron capaces de crear configuraciones vivibles del pensamiento en imágenes” (Marrati, 2008: 79)...Rossellini (..) abre el sendero del cine moderno por entregar arte en el rostro de un mundo inhumano, la tarea de creer y producir creencia en el mundo” (Marrati, 2008:85). El mostrar la realidad tal como esta es. Se trata entonces de restablecer confianza en el mundo. En efecto, los estudios sobre el cine de Gilles Deleuze articularon sus preocupaciones sobre el cine y el estado del mundo. La clasificación en torno a la Imagen-movimiento e Imagen-tiempo que postuló es también una sobre la estética, la política y la filosofía de entonces.

A su vez, como bien desarrolló el filósofo peruano Sebastián Pimentel en una tesis sobre Deleuze, esta exposición del tiempo crea un tipo diferente de percepción en el espectador que lo relaciona con la función de videncia. “La presentación directa del tiempo (..) presenta al tiempo como devenir, con toda su carga visionaria, no-cronológica, discontinua y paradójal. No se trata, entonces, ya de seguir (..) el significado de las imágenes en el esquema sensomotor (..), sino del enfrentamiento con el devenir como única verdad” (Pimentel, 2013: 65), “La verdad es pensada aquí como devenir, con independencia de todo contenido” (Pimentel, 2013: 68). Y esa verdad se vuelve asequible porque el espectador se ha vuelto un vidente que experimenta sus visiones de lo intolerable en la hecatombe cotidiana y terrible de la posguerra (paisajes destruidos o vacíos, personajes incapaces de reaccionar o crear a través de sus acciones algún sentido) a través de la percepción visionaria del régimen de imágenes y sonidos. Un cine contemplativo que captura la videncia en el espectador, entendida como “una captura, descripción, lectura, iluminación o revelación”<sup>66</sup> (Pimentel, 2013: 63) y que lo

---

<sup>66</sup> La videncia acerca al espectador a un estado similar al del trance, situándolo frente a lo “irracional”, en una “impotencia del pensamiento”: “lo impensable que está en la vida, pero que no podemos pensar, eso que escapa a la percepción y el pensamiento” (Pimentel, 2013: 76) que conduce al espectador a otro tipo de conocimiento distinto del discursivo. Frente a la imagen funcional y domesticada del cine de la

atrapa -como también a los personajes- por lo terrible y excesivo de su visión. Se trata, entonces, de una mirada distinta a la de la Imagen-acción que permitiría crear pensamiento y creencia.

Deleuze escribió que “solo la creencia en el mundo puede religar al hombre en lo que ve y escucha. Es necesario que el cine filme, no el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro lazo con este. Nos devuelva la creencia en el mundo, tal es el poder del cine moderno (cuando deja de ser mediocre). Cristianos y ateos, en nuestra universal esquizofrenia, tenemos necesidad de creer en este mundo.” (Fiant, 2014: 16). En efecto, para el sistema de pensamiento de Deleuze, la fe moderna no consiste en una fe cristiana tampoco en una fe utópica, sino en una sobre “el mundo tal como este es”. Recuperar esa fe y rehacer los lazos entre el hombre alienado y el mundo deben ser las tareas de este cine de Imagen-tiempo a través de un cine del pensamiento.

Así, en medio de la proliferación de las pantallas globales y de la multiplicación de estímulos sensoriales en el panorama cinematográfico actual que Gilles Lipovetski definió como “hipercine” –un cine producido por la industria norteamericana, hecho de efectos digitales y de estímulos para despertar la adrenalina y anular el pensamiento de los espectadores- consideramos que las lecciones originales del neorrealismo siguen vivas y los retos del cine de la Imagen-tiempo resuenan, con mayor interés, por las incertidumbres y amenazas, ya no de la post-guerra de los años cuarenta, sino por las actuales.

Es asimismo un sugerente cuestionamiento sobre el acto de relacionar cine y realidad, cine y pensamiento, cine y tiempo, cine y creencia. Los cambios sociales y las subjetividades con pocas certezas, la crisis de las perspectivas políticas, la proliferación de imágenes banales a la imagen de un fast-food, pueden ser estímulos para un cine hecho a contracorriente que no solo retrate la humanidad de las víctimas y denuncie las injusticias, sino también un cine que despierte la creencia, el pensamiento y los sentidos sobre el mundo. “Los mayores éxitos comerciales pasan siempre pero ya no constituye el alma del cine. El alma del cine exige mas y mas de pensamiento, incluso si ese

---

Imagen-acción, el de la Imagen-tiempo arrastra una virtualidad, el ver mas allá de su simple textura y toparse con sentidos no discursivos, pero que entrañan un nuevo conocimiento, nuevos abismos.

pensamiento deshace el sistema de acciones, percepciones y afectos del cual el cine se nutría hasta entonces”, escribió Deleuze (Fiant, 2014: 14).

El cineasta argentino Lisandro Alonso -como en su tiempo el neorrealismo- han creado un cine de la utopía en un tiempo de ausencia de estas. Una alternativa que genere creencia dentro las posibilidades expresivas del cine; nuevos sentidos en un contexto de crisis o avasallamiento de la Imagen-movimiento. El cine -con todo su peso en el imaginario colectivo- como un acto de resistencia, viendo con nuevos ojos y oídos al mundo. He allí, el interés y el reto de su cine.



## **4.5 Conclusiones parciales**

### **4.5.1**

En 1947, en el libro “Dialéctica de la Ilustración”, Theodor Adorno acuñó el concepto de industria cultural como expresión de la mercantilización de la cultura dentro de un sistema económico mediatizado por la venta y compra de bienes. La cultura entendida dentro de un marco de racionalidad técnica que permitiría su reproducción masificada. La tesis sostenida por Adorno, perteneciente a la Escuela de Frankfurt, fue que la cultura estaba siendo transformada en un entretenimiento para las mayorías, una estandarización que le haría perder toda capacidad crítica y originalidad a fin de buscar mayor impacto en las masas y vender más en el mercado. Esta cultura de masas se constituiría, en última instancia, en una ideología que “naturalizaría” al capitalismo, alentaría el conformismo y haría olvidar las tareas de un cambio social.

Un famoso ensayo anterior al de Adorno, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) de Walter Benjamin, investigó de igual manera las técnicas de reproductibilidad artística, específicamente del cine, avizorando un cambio radical en la percepción artística y en su tradición, cuando desarrolló el concepto de la crisis del aura frente a la técnica de “shock” del cine que originalmente provino del dadaísmo. Frente al tradicional recogimiento y ensimismamiento ante la obra de arte, el cine se convierte “en un proyectil que se impactaba en el espectador” (Benjamin, 2003: 90), produciendo nuevas formas de enfrentarse a una obra de arte.

Estas ideas fueron catalizadoras del pensamiento crítico y se convertirían en una de las banderas del movimiento contestatario en la década del sesenta, con una influencia poderosa hasta el día de hoy.

### **4.5.2**

En un reciente libro, “La Pantalla global” escrito por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, estos autores describen y analizan el panorama del cine contemporáneo y las nuevas configuraciones en la producción, distribución y estética que se viene produciendo desde los años ochenta. El espectador denominado como hiperconsumidor está condicionado a ver imágenes y sonidos hiperbólicos, efectos visuales y ediciones visuales trepidantes. Este cine de industria controla el 80% del mercado mundial. El cine-espectáculo de blockbusters se magnifica gracias a los efectos digitales y se da en géneros como las películas de superhéroes, de acción y de thriller, que los autores denominan como “hipercine”. Sin embargo, Lipovetsky y Serroy no son tan

deterministas ni fatalistas; consideran que hay nuevos espacios con nuevos públicos y demandas que conviven con las del “hipercine”. Argumentan que los modelos de homogenización -denunciados por Adorno y la Escuela de Frankfurt- conviven con una pluralidad de estéticas y cines heterogéneos debido a los mayores contactos entre las filmografías occidentales y no occidentales; directores de distintos orígenes asentados en Hollywood y un mayor conocimiento de los mas disímiles cines a través de los festivales. Sin embargo, paralelamente a este estudio, existen otros, desde la tradición del pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt, sobre el Nuevo Hollywood en la hegemonía neoliberal que inciden mas bien en la concentración económica y cinematográfica de Hollywood, aportando datos de cómo el cine norteamericano ha ganado mayores espacios en los mercados nacionales. Interpretaciones mas cuantitativas y pesimistas que las de Lipovetsky y Serroy sobre el presente y el porvenir cinematográfico.

#### 4.5.3

En 1948, Alexander Astruc escribió el manifiesto “El nacimiento de una vanguardia: la camera-stylo”, un ensayo precursor que previó las posibilidades expresivas en el lenguaje cinematográfico. A fines de la década del cincuenta, principalmente con la Nouvelle Vague francesa esa visión de crear puestas en escenas y lenguajes complejos -como en la literatura o el ensayo- fue haciéndose realidad. Poco después, el concepto de autor se legitima en la crítica norteamericana y se dio un fenómeno interesante con la generación del 70 norteamericano -Scorsese, Fod Coppola, Lucas, Spielberg entre otros-, quienes conciliaron exitosamente el cine de industria y el cine de autor: ellos encararon sus filmografías dentro de los parámetros de los géneros y de la industria pero con un punto de vista de autor. El transcurrir de esa generación fue y es modélico y anticipó esas conjunciones entre cine de industria y de autor en Estados Unidos. Hoy, las relaciones entre esos dos tipos de cine son complejas, pero sin la fatalidad que la Escuela de Frankfurt anticipaba entonces. En efecto, la estandarización comercial puede convivir con cierta heterogeneidad fílmica, pero siempre en circunstancias que se negocian y se redefinen. Sin embargo, dentro de ese espectro del cine de autor, el “slow cinema” o cine minimalista ocupa un espacio diferente, casi marginal salvo en los festivales de cine.



#### 4.5.4

En este contexto de creciente monopolio de los mercados internacionales, ¿ por qué es importante preservar el cine de autor y de Imagen-tiempo en específico ?.

Según Deleuze, hasta antes de la Segunda Guerra Mundial, el cine de la Imagen-movimiento es decir el cine clásico, formaba parte de la fe en el proyecto de la modernidad. Tanto Griffith como Eisenstein eran cineastas que daban testimonios de la fe en la acción colectiva y revolucionaria. Sea a través del régimen liberal o del comunista, ambos proyectos cinematográficos se asentaban en el convencimiento de la acción transformadora del hombre frente al “mundo antiguo”. Había una convicción en la acción humana con fines de transformar la realidad de acuerdo al proyecto de la modernidad: una creencia teleológica en la Historia y en las posibilidades humanas en mejorar las condiciones de vida de la especie. Sin embargo, es con el régimen nazi y la Segunda Guerra Mundial, que esta fe entró en crisis. Antes que Deleuze, las ideas sobre la industria cultural de Theodor Adorno expresaron el pesimismo de la época, ya que la barbarie nazi y su instrumentalización de la razón culminaron en el aniquilamiento de millones de seres humanos y originó un descreimiento en el proyecto moderno. La Historia descubrió el lado perverso de la Razón cuando la técnica se puso al servicio de la muerte.

Por ello, según el filósofo Gilles Deleuze, realizar un cine de Imagen-movimiento luego de la Guerra es solo crear parodias o clisés. La Guerra y la crisis que esta originó demandaba, según Deleuze, un nuevo tipo de cine que religue de nuevo al ser humano con el mundo y con la fe en este. Crear creencia en este mundo se podrá realizar a través del cine de la Imagen-tiempo al hacer posible un cine del pensamiento y de la videncia, permitiendo al espectador una nueva fe –ni cristiana, ni utópica- en el mundo “tal como este es”. Para ello, es necesario crear nuevas configuraciones del cine en relación al tiempo y a la mirada a fin de trascender la alienación y la superficialidad.

El cine de Imagen-tiempo no necesita espectadores sino videntes que ven y reflexionan mas allá de la proliferación de imágenes banales del hipercine contemporáneo. Ese sería, para Gilles Deleuze, el verdadero alma del cine. Es, en ese sentido, interesante el análisis de las películas de Lisandro Alonso y los retos que este plantea.

## **V. CONCLUSIONES FINALES**

### **V.1**

La primera película del neorrealismo italiano fue “Obsesión” (1942) de Luchino Visconti; sin embargo la Historia del Cine priorizó a “Roma, ciudad abierta” (1945) de Roberto Rossellini, como la más influyente desde sus inicios. “Roma, ciudad abierta” inauguró una nueva relación entre realidad y representación en la Historia del Cine al narrar una historia sobre la resistencia italiana, en los precisos momentos en que el ejército alemán abandonaba Roma. La superposición entre ficción y documental fue desde un inicio una característica que particularizó a este movimiento. Su acercamiento transparente a la realidad y su voluntad de crear -filmando en las calles romanas a personajes emblemáticos de la ciudad- un testimonio histórico y social de una época de derrota y penurias, despojándose de los condicionamientos del cine de industria. El compromiso político y moral -la resistencia antifascista, la influencia de la prestigiosa izquierda italiana y del catolicismo- de los jóvenes cineastas influyeron en la creación de películas testimoniales, con un fuerte acento en la realidad cotidiana italiana y sus problemas más urgentes, en crear un cine nacional y popular como una respuesta de carácter generacional.

Sin embargo, el neorrealismo no solo fue una referencia moral, sino -como pronto lo intuyeron algunos de los críticos más minuciosos y agudos como André Bazin, cofundador de la revista francesa “Cahiers du Cinéma”- representó también un momento de renovación en la historia de las formas cinematográficas. En efecto, algunas de estas películas como “Umberto D”, “Ladrón de Bicicletas”, “Paisà” o “Alemania, año cero” crearon una dramaturgia de “esperas”, interesada en los seguimientos conductistas y minuciosos de sus personajes y no en el uso de una narración sintética basada en el uso de las elipsis. Asimismo utilizaron elementos narrativos y fotográficos como el plano secuencia, la profundidad de campo y el plano de conjunto que transgredían algunos de los procedimientos convencionales del cine clásico. El director más emblemático de este movimiento fue Roberto Rossellini. Rossellini, quien desde un inicio, quiso conciliar el cine y el pensamiento creando para ello una estética basada en la observación y en la espera. Esta propuesta rosselliniana de la transparencia de la

realidad se ve concretada ya en su Trilogía neorrealista sobre la guerra. En “Roma, ciudad abierta” pero sobre todo en “Paisà” y “Alemania, año cero”, su dramaturgia se distancia de los cánones propios de la industria, al narrar historias que observan a sus personajes y los siguen sin los artificios propios de los diseños dramáticos de la industria. De la espera y la observación, irá decantándose una desdramatización y unos tiempos dilatados que luego se dirigirá a una mirada mas subjetiva e incluso espiritual en “Stromboli”, “Europa 51” y “Te querré siempre”. El cine social y testimonial de la Trilogía da paso a un cine mas intimista, creando capas de significación mas profundas en que los momentos de revelación o epifanía surgirán en momentos críticos de los personajes.

De esta manera, el neorrealismo alumbró nuevas formas estilísticas que preanunciaron el advenimiento del cine moderno: narraciones mas laxas, episódicas y erráticas entre las escenas (Ladrón de Bicicletas) haciendo que las películas se nutran de las “esperas” (Rossellini) y del “deambular” (Antonioni); narraciones que priorizaron el punto de vista subjetivo de un personaje (Umberto D, Alemania, año cero) y ya no con un tratamiento omnisciente, propio del cine clásico. Películas que descomponían una realidad para tratarla desde diferentes ángulos, multiplicando los puntos de vista (Paisà) y con el uso del tiempo cinematográfico mas dilatado (Umberto D, Ladrón de bicicletas). Aquellas características fueron algunas de las novedades que serán retomadas y potenciadas en la década del cincuenta y sesenta sobre todo en filmografías como las de Rossellini, Antonioni y Fellini que dieron paso, entre otros, al cine de autor. El uso subjetivista del tiempo cinematográfico adquiere una importancia sustantiva durante estos años.

## **V.2**

En la década de 1910, dos hechos fueron fundamentales en el cine norteamericano: por un lado, el establecimiento definitivo de las bases del cine narrativo gracias principalmente a la obra de David Wark Griffith. El cine narrativo -el uso de las distintas continuidades, la narración con múltiples planos y tiros de cámara, el desarrollo de las acciones paralelas- tal como se le conoce hasta hoy se universaliza. El segundo factor es el desarrollo de Hollywood como industria del entretenimiento gracias al productor pionero Adolph Zukor de la Paramount Pictures, quien diseñó las

bases organizativas de Hollywood: la creación del star-system, el sistema de estudios y la explotación de los géneros cinematográficos.

En la década del cuarenta, durante la madurez del cine clásico, hubo cineastas y películas que desafiaron los cánones clásicos dando paso a una mayor experimentación narrativa y visual: en Francia, Robert Bresson y en Japón, Yasujiro Ozu marcaron puntos de quiebre al crear personales escrituras cinematográficas que, interesadas en la espiritualidad dentro de lo cotidiano, complejizaron el uso del tiempo cinematográfico y la puesta en escena. En ambos casos, hay una relación entre el cine y la verdad como epifanía que luego será retomada por Roberto Rossellini, uno de los puntales del neorrealismo.

En el cine norteamericano, “Ciudadano Kane” (1941) de Orson Welles fue un hito por utilizar el lenguaje cinematográfico de modo complejo y libérrimo: el uso de los planos secuencias, el uso de los ángulos picados y contrapicados, el uso de la grúa y del angular, el uso creativo de las elipsis, el relato que priorizaba el punto de vista subjetivo más que el omnisciente, el entremezclar la ficción y el archivo histórico crearon una ambigüedad inusual para la época.

Estas propuestas autorales -de Bresson y Ozu, de una película como “Ciudadano Kane” y luego del neorrealismo italiano- presentaron características únicas que sobrepasaron las convenciones del cine clásico que, si bien no significaron una ruptura del cine narrativo y del estilo transparente, generó una pluralidad en las estéticas del cine y una mayor complejidad en el cine narrativo. Eran autores que descubrían y potenciaban las posibilidades expresivas de la puesta en escena y del tiempo, colocándolas en el centro de interés. Son los antecedentes del cine moderno.

A diferencia del cine clásico, el neorrealismo acercó como nunca antes representación y realidad, ya sea por sus argumentos, sus procedimientos de producción y por su estética. André Bazin -el crítico más importante de su generación- fue consciente que el movimiento italiano no solo encerraba un componente moral o social en sus películas, sino sobre todo cinematográfico. Bazin consideraba que el movimiento italiano había creado la primera estética realista en el cine, “la ilusión lo más perfecta de la realidad”, por su uso de los planos secuencias y por el uso analítico y extensivo del tiempo

cinematográfico. Un cine que no solo recreaba situaciones sociales y humanas sino también con un interés por lo espiritual, reflejando el estado de ánimo de los europeos luego de la Segunda Guerra Mundial. En ese sentido, el neorrealismo también replanteó la relación entre cine y verdad en tanto epifanía. Para ello, un cineasta como Roberto Rossellini propugnó el concepto de la “espera”, creando un cine en donde el eje principal no es la acción y un objetivo dramático externo a los personajes, sino más bien que la subjetividad y las angustias de los personajes se colocan en el centro de su preocupación. Al querer conciliar el cine con el pensamiento, el realismo de Rossellini como el intimismo en Antonioni crean una poética en donde los silencios, los paisajes, “los tiempos muertos” y lo inanimado se convierten también en agentes de comunicación. Crean y potencian nuevas figuras estilísticas: los signos de lo visible hacen “hablar” y potencian la realidad interior de sus personajes. El cine moderno se abre camino.

En la década del ochenta, el filósofo Gilles Deleuze retomó las ideas de Bazin sobre el neorrealismo, planteando una nueva lectura relacionando al cine con el movimiento y el tiempo. Por un lado, la etapa de la Imagen-movimiento que corresponde al cine clásico y de la industria -narración causal, unidad narrativa de espacio y tiempo, causalidad, acciones de personajes con objetivos claramente inteligibles y un sustrato mítico o sublimador de la realidad- y por el otro, la de la Imagen-tiempo que comienza con el neorrealismo aunque con antecedentes en el cine de Ozu. Un cine contemplativo, errante y disperso que tiene en el tiempo, su expresión primordial. Este cine, según Deleuze, es el que se requiere porque genera creencia en el mundo al mostrarlo “tal como este es”. A través del régimen de las imágenes y los sonidos, través de una nueva mirada cinematográfica, logra que el espectador experimente la videncia. De esta manera, el espectador se desalienta del consumo del cine de industria y logra capturar la verdad a través la revelación. Si el neorrealismo complejiza el cine en su relación con la realidad, luego cineastas-autores como Rossellini y Antonioni estrechan la relación entre cine y pensamiento; cine y verdad, a la vez que crean nuevas propuestas de la representación fílmica que potencian y amplían las capas de lo visible.

En efecto, el neorrealismo fue una etapa de transición entre el cine clásico y el cine moderno. Este último surgió a partir de los años cincuenta, cuando la autoría y la puesta en escena se establecieron como criterios fundamentales del nuevo cine. Cineastas



como Rossellini, Antonioni y Fellini se desligaron del neorrealismo en tanto crónica y denuncia social para crear sus propias poéticas, radicalizando varias de sus características, entre ellas el uso del tiempo cinematográfico. El tiempo cinematográfico deja de ser un elemento funcional subordinado a un argumento para convertirse en una presencia expresiva y fantasmática, en un soporte expresivo fundamental.

### V.3

La influencia del neorrealismo italiano repercutió de manera decisiva en su época a escala internacional. Marcó a una nueva generación de jóvenes cineastas latinoamericanos interesados en crear un cine “nacional” y “popular”, que se distancie de la experiencia industrial producida en países como Brasil, México y Argentina. En varios de los países africanos y asiáticos, fue un canal de expresión de identidad en un contexto de recientes independencias. En los países de las metrópolis, a su vez, marcó un punto de giro cualitativo en nuevas propuestas que pretendían retratar sectores de la sociedad antes ignorados, confiriéndoles mayor autenticidad en películas como “Body and soul” de Robert Rossen, “Thieves’ Highway” de Jules Dassin, “Salt of the Earth” de Michael Biberman, “Marty” de Delbert Mann o “La ley del silencio” de Elia Kazan<sup>67</sup>.

En América Latina, desde los años cincuenta hasta ochenta, la influencia neorrealista fue decisiva en el cine latinoamericano. Y con diversas estrategias y modulaciones, su estela de retrato de la realidad no ha desmayado.

Sin embargo, desde fines de los noventa e inicios del nuevo siglo, la condición híbrida de las artes –las interrelaciones entre lo global y lo local, las mezclas entre los distintos lenguajes audiovisuales como la publicidad, el video-clip y el cine- configuraron un nuevo momento en la estética. Ejemplo de ello son dos películas latinoamericanas con éxito de público y de crítica como “Amores perros” (2000) y “Ciudad de Dios” (2002), frutos de la influencia de distintos lenguajes audiovisuales como el video-clip, la publicidad y de las influencias globales como las del cine asiático.

---

<sup>67</sup> Los tres primeros fueron víctimas de la lista negra del macartismo, mientras el último, el gran cineasta Elia Kazan fue delator de muchos de sus ex compañeros de teatro y cine.

A diferencia de estas películas, el Nuevo Cine argentino –y particularmente el cine de Lisandro Alonso- apostó por reivindicar una contenida economía de recursos, propia del minimalismo influenciada tanto por el cineasta argentino Martín Rejtman como de Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki y Abbas Kiarostami, cineastas con un enorme prestigio dentro del circuito de festivales internacionales. Y como lo declaró el mismo Alonso, producto también de la influencia de los neorrealistas italianos.

Las dos primeras películas de Alonso observan y siguen el comportamiento inocuo y simultáneamente revelador de sus personajes. Su relación compleja pero orgánica con la naturaleza y su distanciamiento de la sociedad humana los mantiene aislados, permitiendo crear una mirada nueva del hombre frente a la naturaleza y frente a la sobrevivencia cotidiana.

La observación sobre su errancia, su indeterminación dramática y el uso dilatado del tiempo cinematográfico logran una autenticidad novedosa, aunque los orígenes de esa propuesta provengan del neorrealismo. El cine de Alonso se nutre de la tradición cinematográfica, del cine de las esperas (Rossellini) y del deambular (Antonioni). También del documental con una modalidad de observación.

A diferencia, de sus coetáneas “Amores perros” y “Ciudad de Dios” -inspiradas en la realidad pero con tratamientos estilizados y/o artificiosos- “Los Muertos” reinventa una estética del realismo que -como escribiera en su momento Bazin- se presenta como “la perfecta ilusión estética de la realidad”.

#### **V4**

En 1947, el filósofo alemán Theodor Adorno publicó el ensayo “La industria cultural, Ilustración como engaño de las masas”, que fue un agudo diagnóstico sobre la cultura de masas de entonces e inauguró el concepto de industria cultural como análisis dentro de las sociedades liberales y capitalistas. A partir de dicho concepto, Adorno interpretó la nueva realidad de la cultura de masas: estandarizada como engaño o entretenimiento para las masas, sin capacidad de renovación formal ni de contenido. Una cultura que busca llegar a la mayor cantidad de gente y que se rige por criterios capitalistas más que por la innovación o la experimentación de una obra única y original. Adorno recalcó,

de manera pesimista, que esta cultura de masas -que era ya entonces hegemónica- alentaba el conformismo y pretendía hacer olvidar las posibilidades del cambio social. Sin embargo, Walter Benjamin escribió en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” algunas ideas originales como la crisis del “aura” y del ritual en la obra de arte en tanto momento único e irreplicable frente a las imágenes en continua transformación como ocurre en el cine. Benjamin avizoró que este arte -identificado con la máquina y expresión de la nueva reproductibilidad técnica- constituía un nuevo momento en la percepción artística y un instrumento potencialmente revolucionario al tener contacto directo con las masas, el nuevo sujeto político de la modernidad (y entonces seducidas por el nazismo).

Estos conceptos y diagnósticos han marcado desde entonces los análisis sobre las tensiones entre cultura y capitalismo como lo veremos en algunos libros que presentamos en este capítulo y que tienen a estos análisis como referencias teóricas.

En efecto, “La Pantalla Global”, libro de ensayos sobre el cine contemporáneo, escrito por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, matizan el pensamiento de Adorno sobre la mediocridad intrínseca de la cultura de masas y en ese sentido sobre el cine como industria cultural. Lipovetsky y Serroy consideran que desde los años ochenta se ha creado un nuevo panorama en la producción, distribución y en la estética cinematográfica por los cambios originados por la globalización y las innovaciones digitales. Son las nuevas técnicas del “shock” -que surgieron en su momento en el dadaísmo según Benjamin- y que las tecnologías virtuales y digitales potencian en la imagen y sonido.

Sin embargo, según sus autores, no existe solo homogenización en la producción cultural, ya que junto a este “hipercine” (el cine producido en los años ochenta), coexiste en Hollywood una pluralidad de estéticas y de cineastas de diversos orígenes que enriquecen y crean un cine heterogéneo y múltiple. La mayor producción audiovisual por las nuevas tecnologías y la existencia de los festivales crean un contrapeso necesario al mainstream cinematográfico. Por dichas razones, Lipovetsky y Serroy no caen en el fatalismo ni el pesimismo (adorniano) del cine actual en tanto industria cultural. Por otro lado, ambos autores replantean los conceptos de Imagen-Movimiento e Imagen- Tiempo actualizándolos en el presente.

Sin embargo, otros estudios -mas de acuerdo con la tesis y el ánimo original de Theodor

Adorno- plantean una visión distinta de la realidad cinematográfica. Sus autores inciden en el análisis de la hegemonía de Hollywood sobre el resto de las cinematografías del mundo, aportando datos y estadísticas sobre cómo Hollywood ha ido ganando cada vez mas espacios en el mercado europeo: “Hollywood cubre entre el 40 a 90% de las películas que se exhiben en el mundo (...) La proporción que Hollywood ocupa en el mercado mundial es el doble que en 1990 y la industria cinematográfica europea es una novena parte de lo que era en 1945” (200515-16). Frente a la noción de “desregulación estética” de Lipovetsky y Serroy, otros autores insisten en la crisis –y en la defensa- de los cines nacionales y de autor. Fatalidad sobre el peso de la industria cultural norteamericana sobre el resto del planeta.

Sin embargo, la realidad no es tan determinista como lo planteó Adorno en su ensayo de 1947: la generación cinematográfica de los años setenta en Estados Unidos fue un punto de giro en ese encuentro y negociación entre cine de industria y cine de autor. La originalidad y la diferencia conviven y se negocian dentro de la lógica de homogenización de Hollywood. La idea determinista y pesimista de Adorno es matizada por la misma realidad.

En este contexto, ¿cuál es el terreno de un cine como el de la Imagen- tiempo y por qué su importancia ?. Deleuze consideraba que el arte debería ser un acto de resistencia frente a los sentidos comunes de una época. El filósofo francés consideraba que el cine de la Imagen-tiempo tenía la capacidad de generar creencia en este mundo y de este modo reconectar al ser humano con el mundo. Frente a la crisis generada luego de la Segunda Guerra Mundial, Deleuze consideró que el cine de la Imagen- Movimiento había llegado a su límite. Las necesidades del presente requerían de un cine del pensamiento y de la videncia que observe, de manera despojada, al mundo “tal como este es” a fin de religar al hombre con el mundo y genere creencia. Un cine de la contemplación que trascienda la superficialidad y reivindique la imagen y sobre todo al tiempo como posibilidad artística y filosófica.



## VI. FUENTES SECUNDARIAS

- Aguilar, Gonzalo** (2006) Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino Buenos Aires: Santiago Arcos editor
- Ames Natalia** (2009) Nuevos realismos en el cine: aires documentales en películas de ficción en revista “Ventana Indiscreta” número 1 Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima
- Antonioni, Michelangelo** (2002) Para mí, hacer una película es vivir Traducción Josep Torrell Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA.
- Aumont, Jacques** (2004) Las teorías de los cineastas Traducción Carlos Roche. Barcelona: Paidós
- Bazin, André** (2008) ¿ Qué es el cine ? Traducción José Luis López Muñoz. Madrid: RIALP
- Bedoya Ricardo** (2010) Las vías de la ficción: el cine latinoamericano de la década en revista “Ventana Indiscreta” número 3 Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima
- Benjamín Walter** (2003) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica Ciudad de México: Editorial Itaca
- Bonitzer Pascal** (2007) El campo ciego, ensayos sobre el realismo en el cine Buenos Aires: Santiago Arcos Editor
- Bordwell David** (1985) La narración en el cine de ficción Barcelona: Editorial Paidós Ibérica
- Bordwell David y Thompson Kristin** (2010) El arte cinematográfico, una introducción Madrid: Editorial Paidós
- Brunetta Gian Piero** (2008) Guía de la Historia del Cine Italiano Lima: Instituto Italiano de Cultura en co-edición con Fimoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Burton Julianne** (1986) Cinema and Social Change in Latin America Austin: University of Texas
- Campero, Agustín** (2008) Nuevo Cine Argentino, de Rapado a Historias Extraordinarias Buenos Aires: Los Polvorines
- Carrera Pilar** (2008) La imagen total Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Chanan Michael** (1983) Twenty-Five Years of Latin American Cinema Londres: BF1 and Channel Four
- Deleuze Gilles** (1984) La Imagen- movimiento, Estudios sobre cine 1, Barcelona: Paidós
- Deleuze Gilles** (1987) la Imagen-Tiempo, Estudios sobre cine 2 Traducción de Irene Agoff Barcelona: Paidós
- Farassino, Alberto** (1995) Italia: el neorrealismo y los otros en Historia general del cine Vol. IX Madrid: Editorial Cátedra Signo e Imagen
- Fiant Antony** (2014) Pour un cinéma contemporain soustractif Rennes: Press Universitaires de Vincennes
- Gomery Douglas, Leutrat Jean-Louis y Marzal José Javier** (1998) Historia General del Cine Vol. II Madrid: Editorial Cátedra
- Gubern, Roman** (1973) Historia del Cine Vol 1 Barcelona: Lumen
- Hillier Jim** (1985) Cahiers du Cinéma The 50s: Neo-realism, Hollywood, New Wave Cambridge: Harvard University Press
- Horkheimer, Max y Adorno Theodor** (1994) Dialéctica de la Ilustración Madrid: Editorial Trotta



- King John** (1990) El carrito mágico, una historia del cine latinoamericano Bogotá: Tercer Mundo Editores
- León Frías Isaac** (2013) El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima
- León Frías Isaac** (2009) El cine de autor al inicio del milenio en revista "Ventana Indiscreta" número 1 Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima
- Lipovetsky Gilles y Serroy Jean** (2009) La pantalla global Barcelona. Editorial Anagrama
- McKee Robert** (2009) El Guion Madrid: Editorial Alba
- Marrati Paola** (2008) Gilles Deleuze, Cinema and Philosophy Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Miller Toby, Govil Nitin, McMurria, John y Maxwell Richard** (2005) El nuevo Hollywood, del imperialismo cultural a las leyes del marketing" Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Monterde José Enrique** (1996) La modernidad cinematográfica en Historia General del Cine Volumen IX Madrid: Editorial Cátedra Signo e Imagen
- Monterde José Enrique** (1995) La renovación temática en Historia General del cine Volumen XI Nuevos Cines (años 60) Madrid: Editorial Cátedra Signo e Imagen
- Nichols Bill** (1991) La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Paranaguá, Paulo Antonio** (2003) Tradición y modernidad en el cine de América Latina Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Pimentel Sebastián** (2013) La Imagen- tiempo en la filosofía de Gilles Deleuze Tesis magister de Filosofía Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Quintana Ángel** (1995) Roberto Rossellini Madrid: Cátedra
- Quintana Ángel** (1997) El cine italiano 1942- 1961, del neorrealismo a la modernidad Barcelona: Editorial Paidós
- Romaguera Joaquin y Alsina Homero** Eds. (1998) Textos y Manifiestos del cine Madrid: Cátedra
- Rossellini Roberto** (2000) El cine revelado Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- Sanjinéz Jorge** (2002) "Neorrealismo y Nuevo Cine latinoamericano". Ponencia Festival Cinesur del cine latinoamericano, organizado por la revista Cinemais <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART53.htm>
- Stam, Robert** (2001) Teorías del cine Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós
- Schrader Paul** (1999) El estilo trascendental del cine Ozu, Bresson, Dreyer. Madrid: JC Clementine
- Schumann Peter** (1987) Historia del cine latinoamericano Buenos Aires: Editorial Legasa
- Tarkovski Andrei** (2002) Esculpir en el tiempo, reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine Madrid: Ediciones RIALP
- Torres, Galo Alfredo** (2010) Historias nómadas: los personajes viajeros del cine latinoamericano contemporáneo (tesis licenciatura) Cuenca: Universidad de Cuenca
- Zamora José** (2001) La cultura como industria de consumo Barcelona: Cristianisme i Justícia
- Zavaleta, Jorge** (2011) Hacia un cuarto cine: violencia. marginalidad, memoria y nuevos escenarios globales en veintinueve películas latinoamericanas (tesis doctoral) Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh
- Blog Cinesentido** <http://cinesentido.blogspot.com/>  
Artículo: "Deleuze y la imagen cinematográfica"

*Lisandro Alonso*



## VII. FUENTES PRIMARIAS

- **La Libertad (2001)** Dirección: Lisandro Alonso, Producción: Hugo Alberto Alonso, Lisandro Alonso Guión: Lisandro Alonso Actores: Misael Saavedra Fotografía: Cobi Migliora Edición: Lisandro Alonso Estreno: 28 Junio 2001 Duración: 73 minutos País: Argentina
- **Los Muertos (2004)** Dirección: Lisandro Alonso Guión: Lisandro Alonso Actores: Argentino Vargas Fotografía: Cobi Migliora Edición: Lisandro Alonso Estreno: 3 noviembre 2004 Duración: 78 minutos País: Argentina Idiomas: español y guaraní
- **Fantasma (2006)** Dirección: Lisandro Alonso Guión: Lisandro Alonso Producción Ejecutiva: Lisandro Alonso Actores: Argentino Vargas, Misael Saavedra, Carlos Landini, Jorge Franceshelli Fotografía: Lucio Bonelli Edición: Lisandro Alonso Estreno: 23 mayo 2006 Duración: 63 minutos País: Argentina
- **Liverpool (2008)** Dirección: Lisandro Alonso Producción: Lisandro Alonso, Christopher Hahnheiser, Ilse Hughan Guión: Lisandro Alonso y Salvador Rossell Actores: Juan Fernández, Nieves Cabrera, Giselle Irrazabal Fotografía: Lucio Bonelli Edición: Lisandro Alonso, Sergi Dies, Fernando Epstein Estreno: 24 abril 2009 País: Argentina
- **Jauja (2014)** Dirección: Lisandro Alonso Producción: Rémi Burah, Ilse Hughan, Andy Kleinman, Viggo Mortensen, Sylvie Pialat Guión: Lisandro Alonso y Fabian Casas Actores: Viggo Mortensen, Guita Nerby, Villbjork Malling, Esteban Bigliardi Fotografía: Tim Salmimen Edición: Gonzalo del Val y Natalia López Estreno: 27 noviembre 2014 Duración 109 minutos País: Argenti

## VIII. ANEXOS

### Premios y Reconocimientos: Lisandro Alonso

- **Festival de San Sebastián**
  - Horizontes Latinos *por* Jauja
- **Festival de Yereban**
  - Premio Especial del Jurado *por* Los Muertos
- **Festival de Cannes**
  - Premio FIPRESCI (premio de la crítica internacional) *por* Los Muertos
  - Premio FIPRESCI (premio de la crítica internacional) *por* Jauja
- **Festival de Cannes - Una cierta mirada**
  - Sección Oficial *por* La Libertad
- **Festival de Gijón**
  - Mejor Película *por* Liverpool
- **Festival de Karlovy Vary**
  - Premio Cámara Independiente *por* Los Muertos
- **Festival de Lima**
  - Premio del Jurado *por* Los Muertos
- **Festival de Oslo**
  - Premio FIPRESCI (premio de la crítica internacional) *por* La Libertad
- **International Film Festival Rotterdam**
  - Premio Especial *por* La Libertad
  - Premio FIPRESCI (premio de la crítica internacional) *por* La Libertad
- **Asociación de Críticos Argentinos**
  - Nominación - Mejor Ópera Prima *por* La Libertad
- **Viennale**
  - Premio Especial *por* Los Muertos
  - Premio FIPRESCI (premio de la crítica internacional) *por* Los Muertos
- **Premios Fenix**
  - Mejor Actor *por* Jauja



## **CITAS DE ROBERTO ROSSELLINI<sup>68</sup>**

### **Realismo**

“Yo creo que sobre el término “realismo” existen aún, después de tantos años de películas realistas, algunas confusiones. Hay quien sólo ve el realismo como algo exterior, como una salida hacia los espacios abiertos, como una contemplación de la miseria y el sufrimiento. Para mí, el realismo no es mas que la forma artística de la verdad”. Roberto Rossellini a Mario Verdone, Bianco Nero, número 2 , febrero 1952

### **Neorrealismo**

“Neorrealismo. Pero, ¿ qué se entiende por esta palabra ? (...) El neorrealismo es, en la mayoría de los casos, una simple etiqueta. Para mí es, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral”. Roberto Rossellini a Maurice Schérer y François Truffaut, Cahiers du Cinéma, número 37, julio 1954

### **Posguerra e Individualismo**

“Una de las lecciones mas tenaces que nos ha dado esta última guerra ha sido la del egoísmo agresivo. Adoptado inicialmente como defensa, después se ha transformado en una especie de segunda naturaleza del individuo, al cual da, es cierto, una gran seguridad, aunque siempre acaba dejándolo ante una nueva soledad, sin esperanza”. Roberto Rossellini, Film, número 31-32 agosto 1950

### **Los hechos corrientes**

“Siempre procuro mantenerme impasible; me parece que aquello que es tan asombroso, tan extraordinario y conmovedor de la vida humana es precisamente que los actos nobles y los sucesos trascendentales ocurren de la misma manera y producen la misma impresión que los sucesos corrientes de la vida cotidiana. Por esta razón trato de expresarlos todos de la misma forma: método que tiene su propia y precisa fuente de expresión dramática”. Roberto Rossellini a Maurice Schérer y François Truffaut, Cahiers du Cinéma, julio 1954

---

<sup>68</sup> Extractos de “Roberto Rossellini” de Angel Quintana (pp. 23-35)

### **La dramatización**

“La dramatización, la búsqueda de los efectos, se aleja de la verdad. Ahora bien, si nos mantenemos próximos a la verdad, es difícil buscar efectos. Si queremos hacer algo lo más útil posible, debemos eliminar cualquier falsificación e intentar librarnos de las tentaciones de falsear la realidad”. Roberto Rossellini a Francisco Llinás, Miguel Marías, Antoine Drove y Jos Oliver, Nuestro Cine, 1970

### **Mostrar y Demostrar**

“Muestro las cosas, no las demuestro. Hago un trabajo de reconstrucción. ¿ Qué quiere decir demostrar ?. Significa pensar en las cosas, verlas desde un determinado punto de vista para, en seguida, intentar crear emociones , convencer y abusar de los demás. Yo rechazo este método. Si debe haber una emoción, estas ha de surgir de las cosas tal y como son”. Roberto Rossellini, Filmcritica, número 264-265, mayo-junio 1976

### **La espera**

- ¿ qué encuentra esencial en el relato cinematográfico ?

- A mi modo de ver, la espera: toda solución nace de la espera. Es la espera la que nos hace vivir, es la espera la que nos encadena a la realidad, es la espera la que –después de la preparación- , nos ofrece la liberación. Tome, por ejemplo, el episodio de la pesca del atún de Stromboli. Es un episodio que nace de la espera. Se va creando, en el espectador, una cierta curiosidad por aquello que debe suceder: después tiene lugar la matanza del atún. La espera es la fuerza de cualquier suceso de nuestra vida, y también lo es del cine”. Roberto Rossellini a Mario Verdone, Bianco e Nero número 2, febrero 1952

### **La imagen esencial**

“Si pudiésemos volver directamente a aquella que fue, para todos los seres humanos, la imagen anterior al desarrollo de la palabra, las imágenes tendrían un valor muy distinto. Con las imágenes se revela todo, se comprende todo. El problema radica en cómo desembarazarse de un sistema puramente verbal. Podemos teorizar lo que queramos, pero en la práctica siempre hacemos ilustraciones de un proceso mental que es puramente verbal. Si conseguimos desembarazarnos de todo esto, probablemente encontraremos una imagen que sea esencial. Podremos ver las cosas como son realmente y este es el objetivo principal. No es fácil conseguirlo, yo lo estoy intentando pero aún no lo he logrado”. Roberto Rossellini a Tad Gallagher y John Hughes, Changes número 87, abril 1974

### **Pensar**

“Nuestra meta como hombres es conseguir un mundo mejor. Para llegar hasta él, debemos procurar que los elementos que componen el mundo, es decir, nosotros mismo, sean mejores. Esto solo se podrá conseguir si los hombres aprenden a pensar”. Roberto Rossellini, Utopia autopsy, Armando Editore, Roma, 1974



## **TESTIMONIO DEL CRÍTICO PERUANO OSCAR CONTRERAS SOBRE BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) 2004**

“Estaban pasando cosas en el mundo en ese momento. Y fue un gran festival sin duda alguna: Tsai Ming Liang (“Goodbye Dragon”), Joao Cesar Monteiro (“Vai e vem”), Jafar Panahi (“Crimson gold”), Jaime Rosales (“Las horas del día”), Gus Van Sant (“Elefante”), Marco Bellocchio (“Buon giorno notte”), Kim ki Duk (“Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera”), Rythy Pahn (“S-21:Khmer rouge, la máquina de la muerte”), Naomi Kawase (“Shara”), Bong Joon Ho (“Memories of murder”), Johnnie To (“Ptu”), Ulrich Seidel (“Jesus, you know”), Andreas Howarth (“The silence of Green”), Harun Farocki (“War at a distance”), Park Chan Wook (“Sympathy for Mr. Vengeance”), Takashi Miike (“Gozu”), Takeshi "Beat" Kitano (“Zatoichi”), Josué Méndez (“Días de Santiago”).....sin mencionar las retrospectivas completas a Tom Andersen, Jonas Mekas, Sokurov, James Benning, Sara Driver, Kiyoshi Kurosawa.

Pero hubo en ese festival una película distinta, inclasificable, luminosa. Una cinta parteaguas, que marcaría tendencia en los siguientes años (en el cine argentino, en el cine latinoamericano y en aquel de orientación minimalista en todo el mundo).

Tuvo un pase para la prensa e invitados por la mañana en uno de los HOYTS ABASTO (sala llena).....y a penas una proyección en la programación oficial. Había gran expectativa en la crítica y la prensa cinematográficas argentinas pues el filme se proyectaría en Cannes (en la Quincena de Realizadores de ese año) en menos de 01 mes.

Al salir de la proyección para la prensa, Chacho León Frías, Ricardo Bedoya y Federico de Cárdenas..... más Eduardo A. Russo, Jorge García y Horacio Bernades (colegas argentinos), nos miramos sonrientes y dijimos (o no), o pensamos, esto es distinto. Es excéntrico a todo lo visto.

Nuestros amigos porteños nos hablaron de la ópera prima de ese joven director, de las grandes ilusiones de la cinefilia argentina por su trabajo.

El resto es Historia. Un año después, integrando el Jurado de la Crítica del Festival de Lima junto a José Carlos Avellar (Brasil), Eduardo A. Russo (Argentina), Orlando Mora (Colombia), Alvaro Sanjurjo (Uruguay) y Ricardo Bedoya, premiamos a ese "ovni" como la mejor película de la competencia oficial” (fuente: Internet)

**LOS MUERTOS (2004) de Lisandro Alonso.**

