

UNA HISTORIA COMPARADA DEL CINE LATINOAMERICANO

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ

Traducción de
JUANA SUÁREZ

Nexos y Diferencias



IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2020

Índice

Agradecimientos.....	13
Nota de la traductora.....	15
Introducción	17
Las múltiples modernidades del cine latinoamericano	21
Organización del libro.....	35

Parte I: Cine mudo

1. Cine mudo convencional.....	43
Un cine hecho por criollos para criollos.....	43
Periodización.....	46
Vistas (1897-1907)	49
Transición (1908-1915)	51
Largometrajes de ficción (1915-1930)	55
<i>Film d'art</i>	57
Películas religiosas.....	60
Géneros populares	62
El legado del cine mudo	78
2. Cine mudo vanguardista.....	81
Un cine a contracorriente.....	81
<i>São Paulo, A Sinfonia da Metrópole</i> (1929)	83
<i>Ganga Bruta (Ganga en bruto, 1933)</i>	85

<i>¡Que viva México!</i> (1931)	88
<i>Límite</i> (1929)	100
Un momento de vanguardia	108

Parte II: Cine de estudio

3. La transición al cine sonoro	113
Los estudios de cine en América Latina	113
El cine latinoamericano de estudio como versión vernácula del estilo internacional de Hollywood	117
Las películas “hispanas” y la consolidación del estilo internacional de Hollywood	120
<i>El día que me quieras</i> (1935)	121
Alternativas al estilo internacional de Hollywood	123
<i>Los tres berretines</i> (1933).....	123
<i>La mujer del puerto</i> (1934)	124
<i>Redes</i> (1935)	126
La trilogía de la Revolución mexicana de Fernando de Fuentes.....	127
<i>El prisionero 13</i> (1933).....	128
<i>El compadre Mendoza</i> (1933)	130
<i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> (1935).....	131
4. Nacimiento y expansión de una industria	135
El comienzo musical de una industria	135
<i>Allá en el Rancho Grande</i> (1936)	136
“La edad de oro” del cine argentino	140
<i>Prisioneros de la tierra</i> (1939)	142
<i>Puerta cerrada</i> (1939).....	145
Comedias sociales.....	149
El impacto de la política del Buen Vecino en el cine latinoamericano.....	151
La Escuela Mexicana de Cine	155
<i>María Candelaria</i> (1943)	156
<i>Río Escondido</i> (1947)	160
Cine de estudio y peronismo	166
<i>Dios se lo pague</i> (1948).....	168
El corporativismo de los estudios latinoamericanos de cine..	171

5. Crisis y ocaso del cine de estudio.....	173
De la política del Buen Vecino a la contención de la Guerra Fría.....	173
La parodia como síntoma de la crisis del cine de estudio.....	175
<i>Aventurera</i> (1950)	178
La producción de documentales y noticieros durante los años del cine de estudio.....	182
El legado del cine de estudio	186

Parte III: El neorrealismo y cine arte

6. El neorrealismo y el cine arte.....	191
El surgimiento de una cultura cinéfila	192
Convergencia del neorrealismo y el cine arte en América Latina.....	194
Luis Buñuel.....	197
<i>Los olvidados</i> (1950).....	198
<i>Él</i> (1953)	208
El estudio Vera Cruz y su legado	215
<i>Río, 40 graus (Río, 40 grados, 1955) y Río, Zona Norte</i> (1957)	219
La trilogía gótica de Leopoldo Torre Nilsson (1957-1961) ..	223
<i>La casa del ángel</i> (1957)	223
<i>La caída</i> (1959)	225
<i>La mano en la trampa</i> (1961)	226
El legado del neorrealismo y el cine arte	232

Parte IV: El Nuevo Cine Latinoamericano

7. La fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano.....	239
El documental, al centro	239
<i>Tire dié</i> (1958/1960)	240
<i>Araya</i> (1959).....	241
Santiago Álvarez.....	244
Proyecciones épicas.....	246
<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol (Dios y el diablo en la</i> <i>tierra del sol, 1963)</i>	246
<i>La hora de los hornos</i> (1968)	254

<i>La batalla de Chile</i> (1975-1979)	262
Transición a una práctica neobarroca.....	271
<i>Memorias del subdesarrollo</i> (1968)	272
<i>Lucía</i> (1968).....	280
<i>De cierta manera</i> (1974).....	293
8. La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano.....	297
Las raíces coloniales del neobarroco latinoamericano.....	297
<i>Frida, naturaleza viva</i> (1983)	301
<i>La última cena</i> (1976).....	306
<i>La nación clandestina</i> (1989).....	317
Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano	323
Arco del Nuevo Cine Latinoamericano.....	336
Parte V: El cine contemporáneo	
9. Colapso y renacimiento de una industria.....	345
La reestructuración neoliberal	345
Un cine melorrealista	352
El mercadeo de la nostalgia	354
<i>Fresa y chocolate</i> (1993)	356
<i>Central do Brasil (Estación Central)</i> , 1998).....	361
<i>Amores perros</i> (2000)	363
10. El cine latinoamericano en el siglo XXI.....	367
Historias de suspenso para tiempos precarios.....	367
<i>Y tu mamá también</i> (2001)	371
El ascenso de la mujer directora.....	374
La trilogía de Salta de Lucrecia Martel (2001-2008)	376
La memoria compartida	394
<i>La teta asustada</i> (2009)	396
<i>Nostalgia de la luz</i> (2010).....	404
<i>Roma</i> (2018).....	427
Conclusión: Un cine triangulado.....	433
Bibliografía de textos citados	445
Índice analítico.....	463

Introducción

Este libro traza una historia comparada de los cines nacionales de América Latina desde sus comienzos en el cine mudo hasta la era digital actual. Difiere de otras historias porque no privilegia una perspectiva nacional, sino una perspectiva comparada como la que Paulo Antonio Paranaguá elaboró en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2002). Una historia comparada, escribe Paranaguá, “supone cambios de enfoque y metodología, nuevos objetos y fuentes, nuevas articulaciones e interpretaciones. Lejos de reducir las opciones, el comparatismo las amplía.... No consideramos pertinente aislar el marco nacional, sin por ello confundir realidades disímiles. Tampoco privilegamos la ‘política de los autores’, que ha inspirado interpretaciones y ensayos notables, pero coarta la investigación histórica”.¹ El modelo me resultó lo suficientemente llamativo como para dejar de lado una historia nacional que venía escribiendo, y centrar mis investigaciones en las semejanzas y diferencias entre los cines nacionales de toda América Latina.

Fruto de más de diez años de trabajo, este libro confirma ampliamente la tesis de Paranaguá, que lo que llamamos cine latinoameri-

1 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 12-13.

cano solo existe desde una perspectiva comparada que ve los cines nacionales de la región como parte de un flujo triangular de imágenes entre Hollywood, Europa y América Latina.² A esta idea del cine latinoamericano como un cine triangulado, mi estudio añade otra idea igualmente reveladora, y es que en el cine latinoamericano podemos ver representadas al menos cuatro versiones de la modernidad: una liberal, una socialista, una corporativista y una neobarroca. Finalmente, el libro consolida mucho de lo que ya sabemos del cine latinoamericano, ofreciendo a quienes no estén familiarizados con el tema, un panorama de los periodos más importantes por medio de lecturas detalladas de películas paradigmáticas; y sugiriendo a quienes ya están familiarizados con el material, nuevas interpretaciones en diálogo con debates previos o actuales, y nuevas direcciones por donde encauzar futuros debates.³

El libro se enfoca en el cine de ficción por dos razones. Por una parte, el cine de ficción es más accesible y los lectores podrán encontrar, en circuitos de distribución o plataformas en línea, muchas de las películas que discuto. Por otra parte, solo el cine de ficción y el documental nos permiten hacer un estudio diacrónico de más de un siglo, pues a diferencia de otras modalidades audiovisuales, solo las películas de ficción y los documentales han gozado de una producción continua desde comienzos del siglo xx.⁴ Es cierto que discuto algu-

2 Para una discusión detallada de las contribuciones de Paranaguá a la historiografía del cine latinoamericano, véase mi reseña "Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33 (mayo 2004), 172-74.

3 Para facilitar la lectura, he limitado mis referencias bibliográficas a las investigaciones que informan directamente los argumentos y análisis que desarrollo a lo largo de los capítulos. Una revisión exhaustiva de la literatura sobre cine latinoamericano, o sobre las películas que discuto por separado, rebasa el marco de este libro.

4 Las telenovelas, hasta años recientes la forma más popular de entretenimiento masivo en la región, datan de 1950, medio siglo después de la aparición del cine de ficción y una generación completa después de que la estructura narrativa episódica, el impulso melodramático y unos temas recurrentes en las telenovelas ya se hubieran establecido firmemente en el cine de estudio de la década de 1930.

nos documentales que influyen directamente en la evolución del cine de ficción, pero los documentales latinoamericanos circulan mucho menos, y la relación especial que tiene el documental con la realidad extrafílmica amerita una historia aparte para este género.

De la veintena de países en América Latina, la producción combinada de tres —México, Brasil y Argentina— suma más del 80% del cine de ficción en la región. Venezuela, Colombia, Cuba, Perú, Chile y Bolivia constituyen un segundo grupo de países con periodos intermitentes de producción, y el resto de los países constituye un tercer grupo caracterizado por largos periodos de poca o ninguna producción.⁵ A lo largo del libro, el análisis de casi cincuenta películas ilustra las mayores tendencias estéticas, económicas, tecnológicas e ideológicas que definen cada periodo principal y las transiciones entre ellos. La selección de películas refleja la división tripartita de la producción de cine en la región: 75% es de Brasil, México y Argentina, y un 25% de otros países. En su conjunto, estas películas sirven como marcadores de un viaje continental; discuto algunas con mayor profundidad, pero todas son importantes al conformar un mapa conceptual de un fenómeno que es extremadamente diverso y que está caracterizado por la heterogeneidad estética e ideológica a través del tiempo y el espacio.

Un análisis comparado de películas latinoamericanas, dentro de contextos que son simultáneamente nacionales, regionales y globales, revela que, a pesar de diferencias importantes entre los contextos na-

5 El cálculo de 80% es cauteloso, basado en datos incompletos pero consistentes. Véase, por ejemplo, la tabla 3 (Producción nacional en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y México, 1930-1981) en Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development* (Norwood: Ablex, 1984), 116-17; y la figura 10 (National First-Time Release Films in Latin America/Películas nacionales estrenadas en América Latina, 2005-2011) en “Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry: An Analysis of the 2012 UIS International Survey of Feature Film Statistics”, del Instituto de Estadística de la UNESCO, 31 de agosto de 2013, <<http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Pages/default.aspx>>. Paranaguá caracteriza la producción de estos tres grupos de países productores como “significante”, “intermitente” y “vegetativa”, respectivamente, y ubica a Chile y Bolivia en el tercer grupo. Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 23.



Países productores en América Latina: principales, secundarios e intermitentes. Mapa de Bill Nelson.

cionales, muchos de los factores que influyen en los modos de producción y representación en Brasil, México y Argentina son similares a los factores que influyen en los modos de producción y representación en otros países de la región. La recepción, sobre todo, ilustra hasta qué

grado el cine latinoamericano es una experiencia cultural compartida en la región. Aparte de las dos décadas previas a la Primera Guerra Mundial, cuando el cine europeo dominaba las pantallas de la región, y otro periodo más breve en la década de 1940, cuando el cine mexicano compitió frente a frente con el de Hollywood, las películas de los Estados Unidos han dominado las pantallas de la región a razón de más del 80%. Esto quiere decir que los latinoamericanos no estamos muy familiarizados con nuestros propios cines nacionales ni con el de nuestros países vecinos. Sin embargo, conocemos muy bien el cine de Hollywood, y desde esta perspectiva, todos los cines latinoamericanos comparten el haberse desarrollado a su sombra. Dicho esto, el libro no trata sobre cómo Hollywood ha logrado y sigue manteniendo su monopolio en las áreas de distribución y exhibición, ni sobre los estereotipos de América Latina que promueve esa industria de cine. Por el contrario, Hollywood funciona en este libro como un personaje secundario de la fascinante historia de cómo los cineastas latinoamericanos han logrado representar una multiplicidad de Américas Latinas y sus correspondientes modernidades a través del cine de ficción.

Las múltiples modernidades del cine latinoamericano

Los conceptos de modernidad y modernismo cambian de significado según el lenguaje que se use. Tanto “modernidad” como “modernismo” comparten la raíz en *modernus*, un adjetivo en latín que combina el adverbio *modo* (modo, medido) con el sufijo *-ernus* (hoy). Cuando apareció por primera vez en el siglo v, *modernus* significaba simplemente ‘contemporáneo’. A comienzos del Renacimiento, “moderno” y sus cognados en varios idiomas europeos empezaron a usarse para describir la sociedad contemporánea en oposición a la antigüedad griega o romana, y en oposición a las culturas no-europeas que los europeos conquistaron y colonizaron desde finales del siglo xv. Por sus lazos con las fortunas imperiales de diferentes estados-nación europeos, esta segunda definición de moderno, en oposición a los pueblos colonizados, ha generado diferentes significados de la modernidad en diferentes idiomas.

En la historiografía hispánica, por ejemplo, modernidad se asocia al proyecto de la reconquista de imponer una unidad territorial, lingüística y religiosa sobre la multiplicidad de religiones, idiomas y feudos que caracterizaban la península ibérica en esa época. La práctica de conquista territorial y conversión religiosa que caracterizó la Reconquista se extendió luego a las Américas, donde la modernidad como proyecto eurocéntrico se convirtió en genocidio y esclavización de poblaciones indígenas y africanas. En la historiografía francesa, por otro lado, *modernité* cristaliza en el siglo XVIII, durante el apogeo de la Ilustración francesa y la hegemonía francesa en el mundo. Debido a esto, el término francés *modernité* algunas veces se asocia con el proyecto de emancipación de la Ilustración (resumido en los tres principios de la Revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad), y asociado otras veces con la razón de estado del imperio francés, ya fuera bajo los Borbones o los Bonaparte. Por último, en la historiografía anglosajona, los orígenes de la modernidad se sitúan con frecuencia en el siglo XIX, durante la industrialización británica, de modo que la modernidad en el mundo angloparlante se entiende como un proceso de modernización económica basado en el progreso tecnológico y en el liberalismo económico de pensadores como Adam Smith y David Ricardo.

En cuanto a lo que se refiere al Modernismo con mayúscula, estas diferencias se multiplican. En español, por ejemplo, el Modernismo se refiere de manera muy específica a la literatura comúnmente asociada a autores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones desde finales de la década de 1880 hasta la década de 1910, una literatura muy influenciada por el Parnasianismo. En el contexto brasileño, Modernismo se reserva para el trabajo de artistas asociados con la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922. En inglés y en francés, por su parte, *Modernism* y *Modernisme* se refieren a los ciclos de vanguardias artísticas y literarias desde finales de siglo XIX hasta muy entrados el siglo XX.

Complicando las cosas aun más, el modernismo estético y el modernismo político no siempre van de la mano. Es cierto que el tipo de experimentación formal y autoconsciente que define al modernismo estético ha sido normalmente asociado a los tipos de proyectos de cambio social progresista (a veces llamado modernismo político), pero hay muchos ejemplos de lo contrario, desde el uso de una puesta en escena

estéticamente innovadora para celebrar el fascismo en *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*; Leni Riefenstahl, Alemania, 1935), hasta el uso no convencional de la fotografía en *Ganga Bruta* (*Ganga en bruto*) para celebrar el *statu quo* social. Asimismo, mientras que las convenciones del realismo han sido históricamente usadas en el cine clásico para representar valores conservadores, hay muchos ejemplos de lo contrario, desde el uso del realismo socialista para abogar por un cambio social en el epílogo de *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein, hasta el uso del neorealismo en *Río, 40 Graus* (*Río, 40 grados*; Brasil, 1955) de Nelson Pereira dos Santos para dar voz y rostro a la pobreza urbana de Brasil.

Se pueden establecer objeciones similares en contra del uso de *postmodernismo*. De hecho, los reparos para usar la categoría “postmodernismo” en el estudio del arte y la cultura latinoamericanos han sido más contundentes que las objeciones para usar la categoría “modernismo”. Como anotan John Beverley y José Oviedo en su introducción a *The Postmodernism Debate in Latin America* (1995):

Postmoderno parece un término particularmente inapropiado para los estados-nación y las formaciones sociales que usualmente se piensan como si no hubieran pasado todavía por la etapa de la modernidad, en el sentido weberiano del término, o quizás, más exactamente, que muestran una “modernidad desigual” (¿qué sociedad no lo es, en todo caso?). Para agrandar el problema, las palabras *modernismo* y *postmodernismo* designan en el español latinoamericano movimientos literarios de comienzos del siglo xx que no tienen correspondencia general con lo que se entiende como modernismo y postmodernismo en inglés. Teniendo en cuenta ese anacronismo, Octavio Paz ha argumentado que el postmodernismo es otro *grand récit* importado (¿como el liberalismo?) que no le sienta bien a una América Latina que necesita producir sus propias formas de periodización cultural.⁶

Paz no es el único en abogar por el uso de categorías de pensamiento que surjan orgánicamente de la experiencia latinoamericana. Desde una perspectiva muy diferente al liberalismo abogado por Paz,

6 John Beverley y José Oviedo, *The Postmodernism Debate in Latin America* (Durham: Duke University Press, 1995), 2.

críticos latinoamericanos como Irlemar Chiampi, Bolívar Echeverría y Gonzalo Celorio han asumido ese desafío al teorizar el neobarroco latinoamericano no solo como un conjunto de prácticas estéticas, sino también como un proyecto político radical que Monika Kaup ha llamado, perceptivamente, “la modernidad alternativa de América Latina”.⁷ A diferencia del postmodernismo, cuyo prefijo subraya la idea de ruptura, el neobarroco latinoamericano sugiere continuidades y reciclajes, en este caso entre el periodo colonial —en el cual algunos artistas como José Kondori y Aleijadinho adaptaron y se apropiaron de estrategias barrocas de representación para afirmar una cultura local caracterizada por la heterogeneidad en lugar de afirmar el monologismo imperial de un Dios, un rey y un idioma— y el siglo xx, en el cual escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy reciclaron estrategias barrocas de representación para afirmar un proyecto de heterogeneidad cultural a escala continental.

Ideológicamente, es verdad que el postmodernismo y el neobarroco son similares en la medida en que ambos critican la razón instrumental de la modernidad europea a través de un conjunto similar de estrategias representacionales que van desde la fragmentación, la repetición irónica, y la parodia, hasta la mezcla entre culturas populares y de élite. No obstante, mientras que el postmodernismo metropolitano tiende a valorar lo que Jean-François Lyotard llama una incredulidad hacia los grandes relatos,⁸ el neobarroco latinoamericano va más allá de una crítica de los grandes relatos para en realidad afirmar un proyecto alternativo de modernidad basado en la recuperación y reconfiguración selectiva de fragmentos de tradiciones de modernidad africanas, indígenas y europeas. Esta praxis neobarroca de la modernidad —no como una trayectoria lineal que va desde prácticas y perspectivas premodernas hacia prácticas y perspectivas modernas y

7 Monika Kaup, “Neobaroque: Latin America’s Alternative Modernity”, *Comparative Literature* 58, n. 2 (2006): 128-52.

8 François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi (Manchester: University of Manchester Press, 1999), xxiv.

posmodernas, sino más bien como una reconfiguración de múltiples discursos y prácticas de la modernidad en un mismo espacio compartido— nos permite ver a las culturas africanas, indígenas y europeas como co-creadoras de múltiples modernidades a nivel local, regional y global. Sabemos que las culturas indígenas y africanas han jugado un rol central en la construcción de proyectos eurocéntricos de modernidad en las Américas por medio del proceso de otredad. Lo que pocas veces se considera es que las culturas indígenas y africanas (en las Américas y en otras partes) también han generado discursos originales de la modernidad que no dependen de las narrativas europeas de progreso y superioridad cultural. El neobarroco latinoamericano recupera fragmentos de estos discursos indígenas y africanos, y los reconfigura con fragmentos de discursos europeos de modernidad en una praxis dialógica enfocada en la liberación. En el capítulo 8, “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”, profundizo en torno a las raíces históricas y los significados contemporáneos de esta recuperación y reconfiguración del barroco.

En términos teóricos muy amplios, este libro participa de los estudios comparados de la modernidad, un campo interdisciplinario que aborda la modernidad en plural como la cristalización de instituciones económicas, políticas y culturales en diferentes configuraciones. Estos estudios surgieron después de la Segunda Guerra Mundial en respuesta a la evidencia que desmentía la creencia, ampliamente difundida en el Atlántico Norte, que un solo modelo de modernidad, europeizante y liberal, se extendería a todas las sociedades en vías de modernización.⁹ En lugar de hablar de una sola modernidad, se planteó la necesidad de hablar de múltiples modernidades: la modernidad liberal en el Atlántico Norte, la modernidad socialista en el área de influencia soviética y en China y la modernidad corporativista en Japón. Por lo común, estas tres modernidades —las llamadas tres vías—, se entienden como discursos económicos y políticos. Sin embargo, todas surgieron y han evolucionado dentro de contextos culturales específicos, por lo que es posible e

9 S.N. Eisenstadt, *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*. Part II (Leiden: Brill, 2003), 521-22.

inclusive necesario hablar de una cultura del liberalismo, del socialismo y del corporativismo, cada una con su propia narrativa y valores.

En América Latina han dominado diferentes discursos de la modernidad en distintos periodos, y estos periodos de hegemonía ideológica han coincidido más de una vez con periodos específicos en la historia del cine en la región. El cine mudo, concretamente, coincide con la consolidación del liberalismo oligárquico desde México hasta la Argentina; el cine de estudio con la adopción del modelo corporativista de modernización en los años treinta y cuarenta; y la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano con la cristalización del discurso socialista de la modernidad tras la Revolución cubana. Las siguientes definiciones de corporativismo, liberalismo y socialismo son por lo tanto específicas a la experiencia latinoamericana, y servirán de marco referencial para luego definir un discurso de modernidad alternativa, el neobarroco. Por supuesto, los discursos de estas cuatro modernidades no son puros y muchas veces se mezclan. En la política, por poner un ejemplo reciente, el “socialismo del siglo XXI” venezolano comenzó como una mezcla de socialismo y corporativismo; y en el cine, por poner un ejemplo que discuto en el libro, el arco narrativo en *¡Que viva México!* privilegia el discurso socialista mientras que la puesta en escena privilegia un discurso neobarroco de la modernidad. De modo que es más preciso decir que en la práctica, lo que ocurre es que se privilegia un discurso sobre otros.

Corporativismo. La idea corporativista de la sociedad como un cuerpo político cuyos órganos son actores sociales organizados armónica y jerárquicamente precede la modernidad. Por ejemplo, en la *Primera Carta a los Corintios*, capítulo 12, San Pablo describe el cuerpo humano como un organismo compuesto de miembros de importancia desigual que sin embargo deben trabajar juntos por el bien común de la persona, y luego aplica esta idea a los miembros que componen el cuerpo de la Iglesia:

- 12 Así como el cuerpo tiene muchos miembros, y sin embargo, es uno, y estos miembros, a pesar de ser muchos, no forman sino un solo cuerpo, así también sucede con Cristo.
- 13 Porque todos hemos sido bautizados en un solo Espíritu para formar un solo Cuerpo —judíos y griegos, esclavos y hombres libres— y todos hemos bebido de un mismo Espíritu.

- 14 El cuerpo no se compone de un solo miembro sino de muchos.
- 15 Si el pie dijera: “Como no soy mano, no formo parte del cuerpo”, ¿acaso por eso no seguiría siendo parte de él?
- 16 Y si el oído dijera: “Ya que no soy ojo, no formo parte del cuerpo”, ¿acaso dejaría de ser parte de él?
- 17 Si todo el cuerpo fuera ojo, ¿dónde estaría el oído? Y si todo fuera oído, ¿dónde estaría el olfato?
- 18 Pero Dios ha dispuesto a cada uno de los miembros en el cuerpo, según un plan establecido.
- 19 Porque si todos fueran un solo miembro, ¿dónde estaría el cuerpo?
- 20 De hecho, hay muchos miembros, pero el cuerpo es uno solo.
- 21 El ojo no puede decir a la mano: “No te necesito”, ni la cabeza, a los pies: “No tengo necesidad de ustedes”.
- 22 Más aún, los miembros del cuerpo que consideramos más débiles también son necesarios,
- 23 y los que consideramos menos decorosos son los que tratamos más decorosamente. Así nuestros miembros menos dignos son tratados con mayor respeto,
- 24 ya que los otros no necesitan ser tratados de esa manera. Pero Dios dispuso el cuerpo, dando mayor honor a los miembros que más lo necesitan,
- 25 a fin de que no haya divisiones en el cuerpo, sino que todos los miembros sean mutuamente solidarios.
- 26 ¿Un miembro sufre? Todos los demás sufren con él. ¿Un miembro es enaltecido? Todos los demás participan de su alegría.
- 27 Ustedes son el Cuerpo de Cristo, y cada uno en particular, miembros de ese Cuerpo.
- 28 En la Iglesia, hay algunos que han sido establecidos por Dios, en primer lugar, como apóstoles; en segundo lugar, como profetas; en tercer lugar, como doctores. Después vienen los que han recibido el don de hacer milagros, el don de curar, el don de socorrer a los necesitados, el don de gobernar y el don de lenguas.¹⁰

A partir de esta última idea se establecieron, a lo largo de la Edad Media en Europa, cofradías, confraternidades, universidades, hermandades y sororidades, concebidas todas ellas como miembros de

10 *La Santa Sede*, <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/___PYB.HTM>.

un cuerpo político que la Iglesia sancionaba y coordinaba. Durante la colonia en América Latina, el corporativismo, y más concretamente el tomismo, se convirtió en la ideología dominante, enseñada en universidades y seminarios, y diseminada a lo largo y ancho del territorio por curas, maestros y burócratas a través de iglesias, escuelas y oficinas públicas.

El corporativismo sufrió un duro golpe tras la independencia, cuando la élite criolla triunfadora procuró diferenciarse de los viejos amos, adaptando el liberalismo para sus propios fines. Sin embargo, el corporativismo nunca murió, y de hecho comenzó un lento retorno con la publicación en 1891 de la encíclica *De Rerum Novarum*. Subtitulada “Sobre la condición de los obreros”, la encíclica fue la respuesta de la Iglesia Católica a la miseria y desdicha que la industrialización desregulada estaba generando. Como solución a esa miseria, la Iglesia propuso unir fuerzas con Estados afines para crear nuevos sindicatos controlados por el Estado, y así contrarrestar tanto los excesos del capitalismo, como las prácticas confrontacionales de los sindicatos socialistas y anarquistas. El objetivo era crear un cuerpo político armónico donde obreros y capitalistas trabajarían juntos por el bien común, todo bendecido por una Iglesia benevolente que fungiría a la vez como mediador entre ambos, y como guardián de sus distintas tareas y obligaciones.

Dada la fuerza de la tradición católica en América Latina, y el arraigo que tuvo el tomismo en la vida colonial, no es de sorprender que el corporativismo haya resurgido tras el colapso de la bolsa (Wall Street) en 1929, bajo la forma de corporativismo de Estado, como de hecho ocurrió bajo Lázaro Cárdenas en México, Getúlio Vargas en Brasil y Juan Domingo Perón en Argentina. Bajo la protección o financiación de estos y otros Estados parecidos, floreció un cine de estudio con un discurso corporativista visible en películas tales como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936), *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, Argentina, 1939), *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943), *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947) y *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948). Como veremos, es un cine donde el Estado (o un personaje que lo representa) asume el rol de patriarca benevolente que hace de inter-

mediario entre actores sociales con el fin de reducir el conflicto social e incrementar el bien común.

Liberalismo. El liberalismo es un discurso mucho más reciente que el corporativismo en América Latina. Solo se remonta al siglo XVIII, pero ha compartido con el corporativismo de Estado un lugar privilegiado como una de las tres ideologías dominantes en América Latina desde la Independencia. De hecho, el siglo XIX en América Latina se conoce ampliamente como un periodo de luchas por el poder entre conservadores que abogaban por una continuidad con las prácticas del corporativismo colonial (mercantilismo, tenencia colectiva de la tierra por parte de instituciones como la Iglesia y algunas comunidades indígenas, y la clara separación entre grupos y clases sociales); y liberales que abogaban por una sociedad relativamente más abierta, basada en el libre comercio, tenencia privado-individual de la propiedad y una jerarquía social algo más flexible. El liberalismo latinoamericano encuentra su más fuerte expresión en un positivismo que comparte con el corporativismo su justificación del autoritarismo, pero a diferencia del corporativismo, no considera que los diferentes sectores de la sociedad estén relacionados de forma orgánica. Más bien, el positivismo en América Latina es darwinista y spenceriano, pues entiende la sociedad como una colectividad de individuos privados en competencia brutal, donde el lazo corporativista entre los individuos y el bien común ya no existe, y donde los más fuertes y dotados (es decir, los propietarios blancos) sobrevivirán. Esto explica por qué, cuando el positivismo arraigó en la segunda mitad del siglo XIX, su función fue la de justificar el proyecto liberal y la expansión del capitalismo privado a niveles jamás vistos en América Latina, sobre todo a través de la venta de tierras comunales de la Iglesia y de grupos indígenas a individuos ricos y a compañías transnacionales. Por esta razón, el positivismo latinoamericano puede entenderse como una combinación de liberalismo económico con autoritarismo político, una combinación que aplica a gobiernos liberales del siglo XIX como los de Domingo Faustino Sarmiento en Argentina, Porfirio Díaz en México y la Primera República en Brasil, y también a gobiernos neoliberales/neopositivistas del siglo XX, como los de Augusto Pinochet en Chile, Carlos Menem en Argentina y Carlos Salinas en México.

En el cine, el discurso liberal y neoliberal, en sus vertientes positivista y neopositivista, es muy evidente durante estos gobiernos y sus similares: primero durante el cine mudo, en películas como *El último malón* (Alcides Greca, Argentina, 1916) y *El automóvil gris* (Enrique Rosas, México, 1919); y nuevamente en el cine de los años noventa, en películas como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000) y *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, México, 1992). En estas y otras películas con un discurso liberal de la modernidad, los personajes están relacionados no por un sentido de pertenencia común a un grupo de interés (como en el discurso corporativista), ni por un sentimiento de solidaridad obrera (como en el discurso socialista), sino que son relaciones mediadas por formas de capital que se representan como si fueran naturales en lugar de ser evaluadas desde una perspectiva crítica.

Socialismo. De los tres discursos de la modernidad que han sido dominantes en América Latina, el socialismo es el de más reciente aparición, y el que menos ha logrado instalarse en los centros del poder. Sus orígenes como discurso de la modernidad en América Latina se remontan al 1896, cuando se funda el Partido Socialista en Argentina. Sin embargo, como bien ha señalado Michael Löwy, a pesar de que el fundador de este partido, Juan B. Justo, fue el primero en traducir *El Capital* de Marx al español, su plataforma socialdemócrata debía más al “social-darwinismo de Spencer —o a Sarmiento y su escuela de pensamiento en Argentina— que a Marx”.¹¹ Para evitar confusiones, entonces, conviene limitar la definición del discurso de la modernidad socialista en América Latina a su acepción marxista; es decir, un discurso que aboga por el capitalismo de estado, o el control estatal de los medios de producción y distribución, como la forma más eficiente de alcanzar la meta de justicia social, pues entiende que solo un Estado socialista puede distribuir equitativamente la plusvalía generada por los obreros.

Michael Löwy ha identificado tres periodos en la historia del marxismo latinoamericano:

11 Michael Löwy, “Trayectoria de la Segunda Internacional Socialista en América Latina”, *Cuadernos Políticos* [Ciudad de México] 29 (1981): 36.

1. Un periodo revolucionario de 1920-1935, cuya expresión teórica más profunda es el trabajo de José Carlos Mariátegui, y cuya más importante manifestación práctica fue la insurrección salvadoreña de 1932. En este periodo, los marxistas tendían a considerar la revolución latinoamericana como socialista y antiimperialista.
2. El periodo estalinista, desde mediados de los años treinta hasta 1959, durante el cual la interpretación soviética del marxismo fue hegemónica, como también lo fue la teoría estalinista de la revolución en fases, que definía la fase contemporánea de América Latina como nacional-democrática.
3. Un nuevo periodo revolucionario tras la Revolución cubana, en la cual emergen (o se consolidan) corrientes radicales cuya inspiración y símbolo son, en gran medida, el Che Guevara.¹²

Löwy escribió este resumen en 1980, mucho antes de que el colapso de la Unión Soviética inaugurara un periodo de crisis para el marxismo en América Latina. Sin embargo, la periodización es útil porque subraya la heterodoxia del socialismo latinoamericano. Por ejemplo, Mariátegui combinó elementos del pensamiento marxista, como la teoría del valor-trabajo, con elementos de prácticas indígenas, como el ayllu, en un programa político que abogaba por un Estado que fortaleciera y protegiera, pero sin controlar, el sistema de ayllus. En este sentido, Mariátegui era socialista, aunque no estrictamente marxista, pues su profundo conocimiento de la cultura indígena lo llevó a teorizar el ayllu no solo como base de supervivencia material, sino también como fuente de vida espiritual. La periodización de Löwy subraya también la centralidad de la Revolución cubana en la historia del marxismo latinoamericano, a la que podríamos añadir la experiencia chilena bajo Salvador Allende. En ambos países, el discurso de modernidad socialista se desarrolló en líneas más abiertamente marxistas, pues definía a las personas por su clase social, y abogaba por el control estatal de los medios de producción y distribución.

12 Michael Löwy, *Marxism in Latin America from 1909 to the Present* (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1992), xiii.

En el cine, el discurso de la modernidad socialista es tan variado como la región. Así lo demuestran el realismo socialista de *Redes* (Paul Strand, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, México, 1935), el realismo social de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, Argentina, 1952), y el marxismo ortodoxo de *Hanoi, martes 13* (Santiago Álvarez, Cuba, 1967) y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968). En estas y otras películas y documentales con un discurso socialista de la modernidad, los personajes están definidos principalmente por su clase social, y la idea de la historia como un proceso dialéctico de lucha entre clases está frecuentemente subrayada a través del montaje visual y la discontinuidad narrativa.

Neobarroco. A pesar de sus diferencias, los tres discursos dominantes de la modernidad comparten un impulso teleológico que aboga por la transformación de un orden social existente y preutópico, en una nueva configuración utópica. En el discurso liberal de la modernidad, lo preutópico es todo lo que no está europeizado y privatizado, y por lo tanto este discurso ha sido utilizado para justificar, por ejemplo, la eliminación de tierras comunales indígenas y de grupos indígenas en las pampas argentinas bajo Domingo F. Sarmiento y en Yucatán bajo Porfirio Díaz. En el discurso de la modernidad socialista, por otra parte, lo preutópico es el capital privado, y por ello este discurso ha sido utilizado para justificar la eliminación de la propiedad privada, como en Cuba bajo Fidel Castro. Finalmente, en el discurso corporativista de la modernidad, lo preutópico es la confrontación entre capitalistas y obreros, y por ello este discurso ha sido utilizado para justificar la nacionalización de sectores estratégicos de la economía nacional y la creación de sindicatos dependientes del Estado para trabajar estos sectores clave, como ocurrió en México bajo Lázaro Cárdenas. En la práctica, y sea cual sea su lugar exacto en el espectro político (izquierda, derecha, centro, centroizquierda, centroderecha, etc.), el liberalismo, el socialismo y el corporativismo realmente existentes comparten todos el estar basados en una razón instrumental (lo que Weber llama *Zweckrationalität*), donde la naturaleza y los seres humanos se entienden como medios para alcanzar un objetivo particular. De esta manera, en los discursos liberal y socialista, el objetivo es la incrementación y mejor distribución de la producción económica; mientras que, en el discurso corporativis-

ta, el objetivo es la coordinación de actores sociales por el bien común. Los tres discursos también comparten una marcada preferencia por la estética realista y por narrativas con arcos aristotélicos claramente definidos (introducción, desarrollo, clímax, resolución y desenlace).

En cambio, el discurso neobarroco de la modernidad recupera estrategias representacionales del Barroco latinoamericano (Barroco de Indias) para representar lo que Weber llama *Wertrationalität*, la razón substantiva que concibe a los seres humanos y a la naturaleza como fines en sí, y no como medios para un fin. De hecho, esta distinción entre la razón instrumental y la substantiva explica la diferencia fundamental entre los tres discursos dominantes de la modernidad por un lado, y el discurso neobarroco por otro, pues si el liberalismo y el socialismo valorizan la eficiencia económica por sobre la reciprocidad, y el corporativismo valoriza la armonización jerárquica de actores sociales por sobre la solidaridad, el discurso neobarroco de la modernidad valoriza precisamente el exceso de reciprocidad y solidaridad, y el tipo de democracia participativa que pueda sustentar este exceso, todo a través de una estética correspondientemente dinámica, multitemporal y pluriforme que no justifica el sacrificio de individuos o grupos en nombre de una futura ilusión. Así, mientras los discursos de modernidad liberal, socialista y corporativista plantean una utopía futura basada, respectivamente, en un privado individual, un privado del Estado, y la coordinación del privado individual y el privado del Estado; el discurso neobarroco de la modernidad imagina la posibilidad de una utopía del presente, basada en la relación tensil entre lo privado y lo social, y arraigada en los valores de reciprocidad, solidaridad y democracia. Por esta razón, el discurso neobarroco de la modernidad desmiente el androcentrismo y la heteronormatividad del patriarcado, como también desmiente lo que Aníbal Quijano ha llamado la colonialidad del poder; es decir, el racismo y la teleología que han sido centrales a todos los proyectos eurocéntricos de la modernidad en América Latina.¹³ Por ejemplo, mientras el liberalismo latinoamericano ha privilegiado a

13 Aníbal Quijano, "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Neopantla: Views from the South* 1, n. 3 (2000): 542-43.

los propietarios blancos y heterosexuales; el socialismo a una vanguardia urbana de obreros blancos y heterosexuales; y el corporativismo a instituciones como el Estado, la Iglesia y las Fuerzas Armadas, todas ellas históricamente encarnadas en hombres blancos y heterosexuales; el discurso neobarroco de la modernidad no es ni etnocéntrico, ni androcéntrico, ni heteronormativo, y además imagina a los seres humanos como individuos colectivos: no como individuos privados desprovistos de responsabilidades colectivas, ni como sujetos sociales desprovistos de derechos individuales, sino como la encarnación tensil de subjetividades simultáneamente privadas y sociales.

¿No es entonces el neobarroco latinoamericano una manifestación local del postmodernismo que se ha venido desarrollando en los centros globales de producción cultural desde la Segunda Guerra Mundial? Al fin y al cabo, tanto el neobarroco latinoamericano como el postmodernismo metropolitano critican la razón instrumental de la modernidad a través de estrategias similares de representación como la fragmentación, la repetición irónica, la parodia y la mezcla de culturas populares y de élites. Sin embargo, existe una gran diferencia entre el postmodernismo metropolitano y el neobarroco latinoamericano, pues si el postmodernismo metropolitano recicla significantes de la cultura de consumo para desacreditar el impulso utópico porque este ha sido instrumentalizado, el neobarroco latinoamericano recicla formas del Barroco de Indias para reafirmar un proyecto utópico alcanzable en el presente, precisamente porque está basado en la razón substancial.

Según Irleamar Chiampi, el neobarroco en América Latina tuvo sus orígenes a finales del siglo XIX con la revalorización de Góngora por parte de Rubén Darío y otros poetas, y se ha desarrollado desde entonces en tres ciclos de “ruptura y renovación”: la vanguardia de los años veinte (Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias), el giro americanista en los años cincuenta (José Lezama Lima, Alejo Carpentier) y lo que podríamos llamar el neobarroco radical de los años setenta (Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Haroldo de Campos).¹⁴ En el cine,

14 Irleamar Chiampi, *Barroco y modernidad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 17-41.

por su parte, el discurso neobarroco de la modernidad se vislumbra en dos películas de la primera vanguardia —*Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1929) y *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-Estados Unidos, 1932)— y cristaliza durante la fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano, en películas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983) y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989).

Organización del libro

El libro está dividido en cinco partes que corresponden a los principales periodos del cine en la región: cine mudo, cine de estudio, neorrealismo y cine autor, el Nuevo Cine Latinoamericano, y cine contemporáneo. La parte I, “Cine mudo”, tiene dos capítulos. El primero, “Cine mudo convencional”, resume las tendencias principales de los primeros 30 años del medio y las ilustra con análisis de películas paradigmáticas como *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Huberto Cairo, Argentina, 1915), *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyo, México, 1917), *El último malón* (Alcides Greca, Argentina, 1916), *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, México, 1919), *Perdón, viejita* (José Agustín Ferreyra, Argentina, 1927), *Sangue Mineiro* (*Sangre minera*; Humberto Mauro, Brasil, 1929) y *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, Bolivia, 1930).¹⁵ El capítulo 2, “Cine mudo vanguardista”, se enfoca en cuatro películas hechas en los últimos años del cine mudo, y cuya experimentación rompe con las convenciones establecidas en los treinta años anteriores: *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (*São Paulo, sinfonía de una metrópolis*; Rodol-

15 Nota de la traductora: cuando el título original de la película proviene de un idioma diferente al español, aparece el título en el idioma original, seguido de la traducción la primera vez que se menciona. Las referencias subsecuentes mantienen el título en el idioma original, excepto cuando hay un consenso conocido sobre el título en español. Los títulos tomados del portugués se adaptan al español cuando tienen equivalente.

fo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929), *Ganga Bruta* (*Ganga en bruto*; Humberto Mauro, Brasil, 1933), *Límite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931) y *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-Estados Unidos, 1932). Sostengo que mientras que *São Paulo*, *A Sinfonia da Metrópole* y *Ganga Bruta* identifican la modernidad con el progreso material y tecnológico pregonado por una burguesía nacional emergente, y como parte de un proyecto más amplio de una utopía liberal y racional, *Límite* y *¡Que viva México!* representan la posibilidad de transformar radicalmente las estructuras sociales y los valores culturales asociados con el capitalismo periférico. Durante todo el periodo de cine mudo prevalece una estética criolla unida al proyecto de modernidad euro-liberal, pero ni la estética ni el proyecto sobreviven más allá de esos años. Lo que sí sobrevive, y a largo plazo, es la elaboración de una estrategia de triangulación con la cual los cineastas latinoamericanos navegan un paisaje cinemático global desde el margen, o mejor aún, desde lo que Borges llamó “las orillas”.¹⁶

La parte II, “El cine de estudio”, traza la irrupción, desarrollo y declive de un discurso corporativista de modernidad en la época del cine de estudio en América Latina, en tres capítulos: capítulo 3, “La transición al cine sonoro”, capítulo 4, “Nacimiento y expansión de una industria” y capítulo 5, “Crisis y ocaso del cine de estudio”. A lo largo de este periodo, y en respuesta a los altos costos asociados con los modos industriales de producción, muchos productores buscaron el apoyo de Estados corporativistas, que vieron en ello una oportunidad para contrarrestar los estereotipos negativos de Hollywood, con sus propios estereotipos positivos de la nación y del Estado corporativista. Como en cualquier industria grande, la producción se estandarizó, tanto en el documental, que experimentó un florecimiento gracias a la producción estatal de noticieros y películas educativas, como en la ficción, mediante un enfoque casi exclusivo en tres géneros (el musical, el melodrama y la comedia) y la creación de un sistema de estrellas de cine a escala nacional, continental y transatlántica. A nivel ideológico, el discurso del liberalismo sigue siendo evidente en las películas de co-

16 Véase Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel, 1995).

mienzos de la década de 1930, pero a partir de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936), el discurso corporativista de la modernidad se hace dominante y sigue siéndolo durante toda la década de 1940, en películas como *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, Argentina, 1939), *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943), *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947) y *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948).

La parte III, “El neorrealismo y el cine arte”, examina en un capítulo las dos grandes respuestas al declive del modelo industrial de producción: el neorrealismo y el cine de autor. Durante la década de 1950 surge un público más exigente y sofisticado, y aparecen en el mercado cámaras portátiles que posibilitan el retorno a modos artesanales de producción. Esta combinación lleva a un grupo de cineastas a cuestionar el discurso de modernidad corporativista del cine de estudio, utilizando modos de representación más experimentales, y en ese proceso sientan las bases para un nuevo cine latinoamericano durante la segunda mitad del siglo xx. Las tres películas paradigmáticas de esa época son *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950), *Río, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957) y *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1961).

La parte IV, “El Nuevo Cine Latinoamericano”, traza el desarrollo de este movimiento en dos fases. El capítulo 7, “La fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano”, cubre la década de 1960, cuando los filmes responden en forma directa al triunfo embriagador de la Revolución cubana. El capítulo 8, “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”, se ocupa de los años setenta y ochenta, cuando los cineastas adoptan estrategias representacionales barrocas para explorar alternativas radicales a los discursos dominantes de la modernidad. La fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano coincide con la aparición en el mercado de cámaras portátiles con la capacidad de capturar el sonido en directo, una tecnología que ayudó a popularizar los modos de representación documental en el cine de la época, y a concebir el cine como una herramienta para la revolución socialista. Es decir, los realizadores ahora podían captar directamente los cambios radicales que se estaban dando en las calles, y representarlos de tal forma que incentivarán a los espectadores a salir de la sala de proyección con

la intención de cambiar el mundo. Esta nueva función revolucionaria del cine, resumida en la famosa metáfora de Fernando Solanas y Octavio Getino de la cámara como un arma que dispara veinticuatro cuadros por segundo, es muy evidente en su documental *La hora de los hornos* (Argentina, 1968) y en los documentales y noticieros de Santiago Álvarez, y en forma menos directa en películas como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*; Glauber Rocha, Brasil, 1964) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979).

Hacia el final de la fase militante, en las postrimerías de la década de 1960, películas como *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), y *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974) empiezan a apartarse de una epistemología realista hacia una epistemología que subraya la fisura entre significativo y significado para llamar la atención de la naturaleza construida tanto de las películas como de las relaciones sociales. Estos experimentos desembocan en un cine neobarroco que usa tropos propios del barroco para subvertir los discursos populistas de los regímenes autoritarios de la época, en películas tan variadas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1983) y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989).

La quinta y última parte, “El cine contemporáneo”, explora cómo, después del colapso monumental en la producción de cine que tuvo lugar a comienzos de la década de 1990, una nueva generación de cineastas ha logrado reinsertar el cine latinoamericano en el mercado cinematográfico global recurriendo a géneros comerciales y a técnicas convencionales de identificación. En el proceso, se abandonó el énfasis sociopolítico del Nuevo Cine Latinoamericano en favor de un cine que explora la micropolítica de las emociones. El resultado es un cine que ya no es épico, espectacular ni revolucionario, sino más bien íntimo, realista e ideológicamente reformista. Es además un cine que moviliza el afecto de los espectadores para explorar la memoria y la identidad, primero por medio de películas nostálgicas como *Central do Brasil* (*Estación Central*; Walter Salles, Brasil-Francia, 1998) y *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-España,

1993) (véase el capítulo 9, “Colapso y renacimiento de una industria”); y luego por medio de películas más críticas como *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, Argentina, 2008), *La teta asustada* (Claudia Llosa, Perú-España, 2009), *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, Chile-Francia-Alemania, 2010) y *Roma* (Alfonso Cuarón, México-Estados Unidos, 2018) (véase el capítulo 10, “El cine latinoamericano en el siglo XXI”).¹⁷ Finalmente, el libro cierra con una “Conclusión” donde examino lo que podríamos llamar la invención cinematográfica de América Latina, y donde reflexiono sobre los posibles futuros del cine latinoamericano.

17 Para una discusión teórica del afecto y la emoción, y lecturas sobre el cine latinoamericano reciente basadas en estos conceptos, véase Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico* (New York: Palgrave Macmillan, 2011).