

La búsqueda de lo propio en el cine hispanoamericano

Álvaro Cadavid M.

El autor presenta un panorama del cine del siglo XX en Latinoamérica. La búsqueda de lo propio en el cine hispanoamericano, se caracteriza por el análisis de la realidad sociocultural de cada país y de reflexiones de los directores sobre su actividad estética. Otra característica es la complementariedad entre la creación literaria y cinematográfica, que permitió crear formas narrativas autóctonas; un camino hacia la descolonización. Este artículo hace parte de la obra que le valió a su autor el Premio Nacional de Cultura Universidad de Antioquia 2001.

Palabras claves: narrativa hispanoamericana, creación cinematográfica, identidad sociocultural, renovación estética.

Dans cet article, l'auteur présente un panorama du cinéma latinoaméricain du vingtième siècle. L'un des traits fondamentaux de ce cinéma est la quête de l'identité. Celle-ci part de la réflexion que chaque cinéaste porte sur cette activité sociale et esthétique et se manifeste dans leur analyse socioculturelle. Un autre trait qui lui est particulier est l'étroite relation entre la création littéraire et la création cinématographique. De cette complémentarité ont surgi des formes narratives propres, marquant ainsi une voie vers la décolonisation. Cet article fait partie de l'oeuvre qui a reçu le Prix National de la Culture Universidad de Antioquia 2001.

Mots-clés: narrative hispanoaméricaine, création cinématographique, identité socioculturelle, rénovation esthétique.

The author presents a view of Latin American cinema in the 20th century. The directors' reflections on the esthetic activity and their analyses of the sociocultural reality of each country represent one of the main characteristics of the Latin American cinema: the search for an identity. Another issue addressed is the complementarity between the literary and the cinematographic creations which allowed the rise of native forms of narration, a way toward decolonization. This article is an excerpt of the author's work that received the National Culture Award Universidad de Antioquia 2001.

Key words: Latin American forms of narration, cinematographic creation, sociocultural identity, esthetic renewal.



1. LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA Y LA BÚSQIEDA DE LO PROPIO EN EL CINE

Con escasas variantes, el auge del cine argentino y mexicano capta buena parte de la audiencia de habla hispana y repercute en las esporádicas producciones que se hacen en el resto de los países. La influencia y el mercado conquistado por los estudios de Buenos Aires y México debe enfrentar luego de la guerra la arremetida de Hollywood, que con el apoyo del estado aumenta sus esfuerzos para recuperar las posiciones perdidas. Se intensifica entonces el control de las cuotas de película virgen, buscando limitar la expansión de la producción mexicana que antes se estimulaba y se recurre a los doblajes en español. La reacción de los productores de Argentina y algunos de México fue, como vimos, intentar internacionalizar la temática de sus films, procurando captar el nuevo público urbano, más ilustrado, que surgía del crecimiento rápido y desmesurado de las grandes urbes. Se asistía entonces a la transformación de las pequeñas sociedades rurales en urbanas. Se multiplican las adaptaciones y versiones cinematográficas de textos literarios *universales*.

Esta época la caracterizaría la escritora argentina Beatriz Guido décadas después como aquella en que

“...no nos habíamos integrado a Latinoamérica. Tomamos esa conciencia de estar en América Latina cuando aparece el fenómeno de la guerrilla. Más bien, descubrimos que estábamos en Latinoamérica. Antes nos creíamos en un islote maravilloso, sin guerras ni compromisos. Y de pronto llega la conmoción actual, la guerra de las Malvinas. Todos, intelectuales, cineastas, artistas, a partir de Malvinas somos otros”¹.

Ante el surgimiento de la televisión y la saturación del cine de género, que repite sin cesar sus convenciones y fórmulas, sobrepone las intenciones e ideas de los guionistas y directores a la producción seriada y repetitiva, y ante el fracaso de este tipo de cine *universal* a manera de Hollywood, aparecen otras propuestas de renovación que intentan orientar la producción hacia temáticas y formas narrativas que permitan un tratamiento más propio y personal, más *intelectual*, con más *status* cultural y artístico. Se recurre entonces a los films basados en textos y autores literarios hispanoamericanos modernos considerados de calidad.

La renovación estética del cine en América Latina en la década del cincuenta no surge sólo por la innovación tecnológica que trae consigo la llegada de la televisión y su masificación. El cambio, esencialmente,

“...es el resultado de un cambio de enfoque. La mirada del espectador sufre una transformación, antes de que ello se refleje en una nueva mirada de los cineastas. El surgimiento de una cultura cinematográfica, distinta de la actitud hasta entonces predominante entre el público hacia las películas y sus estrellas, precede al surgimiento de una nueva generación ya formada en otra mentalidad, más intelectual y culta, menos ingenua y pasiva frente al fenómeno fílmico. El nuevo espectador surge antes que el nuevo cine. Mejor dicho: el cineasta con una mirada renovada fue antes un espectador con una mirada distinta”².

Un buen ejemplo de esa renovación en Argentina es el cuento de Adolfo Bioy Casares, *El perjurio de la nieve*, que dio origen a la película *El crimen de Oribe* (1950), dirigida por Leopoldo Torres Ríos y su hijo Leopoldo Torre Nilsson. Este último realizó luego *Días de odio* (1954), la primera de las versiones del relato de Jorge Luis Borges *Emma Zunz*. Un poco antes se había hecho la novela *Prisioneros de la tierra* (*El río oscuro*), de Alfredo Varela, llevada al cine por Hugo del Carril con el título de *Las aguas bajan turbias* (1952) y titulada en España como *El infierno verde*. Ese mismo año se realizó una de las versiones existentes de *El túnel* (1952), novela homónima de

Ernesto Sábato y dirigida por León Klimovsky.

En la misma dirección, Lucas Demare realizó posteriormente su versión de la novela *Hijo de hombre* (1961), de Augusto Roa Bastos. *La cifra impar* (1961), versión del cuento *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar, la dirige el novelista y director Manuel Antín.

Leopoldo Torre Nilsson, como director, lleva al cine varios cuentos, argumentos y prosas breves escritas por Beatriz Guido. Su trabajo y amplia filmografía conjunta se inicia con *La casa del ángel* (1957), basada en la novela corta de Beatriz Guido, con dirección de Leopoldo Torre Nilsson, y la cual tuvo éxito y acogida internacional. Luego, con iguales roles, harían *El secuestrador* (1958), *La caída* (1958), *La mano en la trampa* (1961), *Piel de verano* (1961), *La raza* (1962) y *El ojo espía o el ojo en la cerradura* (1964). Todas ellas adaptaciones de cuentos, prosas breves y argumentos de Beatriz Guido. Este último film recibió el premio de la crítica internacional en Cannes. El mismo director llevó al cine, con guión de la autora, *Setenta veces siete* (1961), filme basado en los cuentos *Sur* y *El prostíbulo*, de Delmiro Sáenz, y las novelas *La casa del ángel* y *Fin de fiesta* (1960), basadas en obras homónimas de Beatriz Guido.



Igualmente realizó *Homenaje a la hora de la siesta* (1962), basada en la obra teatral de la misma autora. Esta pareja de creadores tienen una amplia filmografía, la cual demostró lo complementario que puede ser la creación literaria y la audiovisual y cómo no se contraponen la calidad, el éxito y la acogida por parte del público.

Torre Nilsson realizó films a partir de adaptaciones de textos literarios de otros escritores, como *Boquitas pintadas* (1974), de Manuel Puig; *Los siete locos* (1972), basada en la novela de igual nombre y que integra en una sola historia con el relato *Los lanzallamas* del escritor Roberto Arlt, y con guión de Manuel Puig; *La guerra del cerdo* (1975) basada en *El diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares. Además de las películas señaladas, el mismo director hizo en cine el poema épico gauchesco *Martín Fierro* (1968), de José Hernández. Su última película estuvo basada en la novela de Beatriz Guido *Piedra libre* (1976). Antes había realizado *El Santo de la espada* (1970), donde se narra la gesta libertadora de San Martín.

Leopoldo Torre Nilsson, director, poeta y escritor,

“...fue el primer cineasta intelectual moderno, en una Argentina donde

predominan hasta entonces los instintivos y los bohemios [...] integra un indiscutible gusto por la imagen barroca, expresionista e incluso simbólica, en un universo personal marcado por los sueños y frustraciones de una sociedad bloqueada, tanto desde el aspecto psicológico como desde lo social”³.

Borges y Bioy Casares realizaron conjuntamente, como lo hicieron con algunos cuentos y por la misma época, dos guiones titulados *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (1951), el primero de los cuales sólo se convirtió en film en 1975, dirigido por Ricardo Luna. Luego que la obra de Torres Nilsson y Beatriz Guido se consolida, el panorama se amplía hacia un movimiento de cine independiente que se impone exigencias tanto formales como conceptuales.

Entretanto, en México la renovación surge de los cineclubes, que se agrupan en una federación (1955), creando nuevos espacios en las universidades a este cine. Estos centros son frecuentados por los intelectuales que empiezan a ejercer la crítica, entre ellos Carlos Fuentes, Emilio García Riera, Eduardo Lizalde, José de la Colina y José Miguel García Ascot. La renovación los conduce a realizar un film que dirige este último titulado *En el balcón vacío* (1961).

El director Julio Bracho realiza *La sombra del caudillo* (1960), basada en la novela homónima de Martín Luis Guzmán y cuyo estreno fue prohibido durante 30 años. De los escritores argentinos Alfredo Varela y Ulises Petit de Murat se hace en México el argumento *Historia de un amor* (1956), con dirección de Roberto Gavaldón, quien con el novelista y guionista José Revueltas realiza una serie de películas del género melodramático ya referidas. El mismo director realiza en esta época la primera versión del relato de Juan Rulfo *El gallo de oro* (1964), con adaptación y guión de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el director. Hace además un film titulado *Macario* (1959), basado en el cuento de Juan Rulfo. Este film es ubicado por algunos críticos dentro del realismo mágico.

La otra versión de *El gallo de oro* se hará varias décadas después con el nombre de *El imperio de la fortuna* (1985), con guión y adaptación del director Arturo Ripstein. A pesar de estos esfuerzos, la producción en serie gana terreno en la industria del cine, cuya crisis se perpetúa por la persistencia de los problemas de distribución y mercado. Simultáneamente surge una producción independiente que propone un modelo alternati-

vo de producción y distribución, incorpora una postura crítica y la experiencia del cine neorrealista italiano de la posguerra que logra agrupar a los más diversos sectores y corrientes críticas.

En palabras de García Márquez, “los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, como la vida misma [...] *Ladrón de bicicletas* puede calificarse [...] como la película más humana que jamás se haya realizado”⁴. El modelo neorrealista se integra con las demás influencias, como la escuela documentalista inglesa, y se asume desde posturas diferentes como un punto de partida viable que le permitirá al cine latinoamericano adquirir carácter y personalidad propia dentro de la diversidad.

Para Manuel Puig todo terminó porque

“Los productores desistieron de cualquier experimento serio y se acabó una brillante cruzada iniciada por autores, no críticos, en la posguerra. Pero ¿por qué los productores desistieron? Porque el público se retiró, el cine de denuncia, el cine político, se había vuelto tan purista, tan reseco que sólo una élite lo podía seguir. El gran público, la clase baja, la clase trabajadora, que en Italia tenía pasión por el cine,



no entendía ese cine que aparentemente le estaba dirigido. Parecería que toda teoría estética tiende a exacerbarse y volverse represiva; pues bien, el dogma neorrealista llegó al extremo de negar la validez de todo lo que no se ajustase a sus cánones¹⁵.

Surge así una corriente de renovación y búsqueda con una visión creativa propia, esencial en la historiografía del cine hispanoamericano. Esta corriente es la del cine de compromiso político y testimonio social, que busca su estética y propuesta formal a partir del compromiso con un entorno conflictivo y un espacio sociocultural hispanoamericano en donde abundan las carencias. Sus producciones se apoyan e integran al documental y la ficción, procedimiento que contribuye luego al surgimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Muchos de los nuevos cineastas y críticos son formados en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) de París, en Londres o en los

Estados Unidos. Otros son autodidactas formados por el medio. Todos ellos se constituyen en la avanzada que imprime carácter y singularidad a esta cinematografía.

En México, el productor independiente Manuel Barbachano adquiere notoriedad y se consolida con películas como *Raíces* (1953), dirigida por Alazraki, y *Torero* (1956), con guión de Carlos Velo y José Miguel García Ascot, dirigida por el primero. De este mismo productor son las versiones de los textos de Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1966), dirigida por Velo, y la primera versión de *El gallo de oro* (1964), dirigida por Roberto Gavaldón.

Surge así una corriente de renovación y búsqueda con una visión creativa propia, esencial en la historiografía del cine hispanoamericano. Esta corriente es la del cine de compromiso político y testimonio social, que busca su estética y propuesta formal a partir del compromiso con un entorno conflictivo y un espacio sociocultural hispanoamericano en donde abundan las carencias. Sus producciones se apoyan e integran al documental y la ficción, procedimiento que contribuye luego al surgimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

Luis Alcoriza escribe el argumento titulado *Los naufragos de la calle providencia*, en el cual se basa la película *El ángel exterminador* (1962), dirigida por Luis Buñuel. Alcoriza es el autor del argumento, guión y dirección de *Los jóvenes* (1960), *Tiburoneros* (1962), *Tarahumara* (1964), y *La fórmula secreta* (1965), este último con el universo

ficcional de Rulfo. *En Tlayucán* (1961), el argumento es de Jesús Velázquez, mientras que el guión y la dirección corresponden a Alcoriza. Antes, el mismo director había realizado, conjuntamente con Janet Alcoriza, el argumento de *El sietemachos* (1950), dirigida por Miguel Delgado.

Otras películas del mismo período son *En el balcón vacío* (1961), de José Miguel (Jomí) García Ascot; *Juego de mentiras*, de Archibaldo Burns; *En el parque hondo*, de Salomón Laiter; y *Los caifanes* (1966), con argumento de Juan Ibáñez y Carlos Fuentes y dirección y guión del primero.

O *Los bienamados* (*Tajimara y Un alma pura*) (1965), una sola película basada en dos relatos: *Un alma pura*, cuento incluido en el libro *Cantar de ciegos*, de Carlos Fuentes, y *Tajimara*, cuento incluido en *La noche*, de Juan García Ponce. Las diferentes partes del film están dirigidas por directores distintos: Juan José Gurrola dirige *Tajimara* y Juan Ibáñez dirige *Un alma pura*. El guión fue realizado de manera conjunta por Carlos Fuentes y cada uno de los directores.

Esta generación se preocupa por nuevas temáticas y aspectos formales más elaborados y experimentales.

Aparecen directores como Paul Leduc con *Reed, México insurgente* (1970), y *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976) o Felipe Cazals, cuyo primer largometraje es *La manzana de la discordia* (1968), al que siguen *Canoa* (1975) y *El apando* (1975), basada en el cuento homónimo de José Revueltas.

Al final de este período, luego de los hechos estudiantiles en México y los de Mayo de 1968 en Francia, aparecen directores como Jorge Fons con *Los cachorros* y *Los albañiles* (1976), y Gabriel Retes, director teatral que inició su carrera de director dentro de la corriente de cine independiente mexicano, que pretendía una estructura de producción y unas nuevas propuestas narrativas y de contenido. Se inicia con *Chin Chin, el teporocho* (1975) y *Nuevo mundo* (1976). Esta última película fue prohibida por 18 años en México. En ella se aborda una historia narrada por los cronistas acerca del tema de la represión religiosa en los primeros tiempos de la conquista en América. El guión, basado en un relato y hecho histórico, fue realizado por el cuentista catalán Pablo Miret.

A partir de 1989, México toma una serie de medidas tendientes a recuperar su público, promover el renacimiento de su cine y la difusión



nacional e internacional de sus films. En este período esa labor descansa en directores como Arturo Ripstein, con films como *Mentiras piadosas* (1988) y *El imperio de la fortuna* (1985), basada en el relato *El gallo de oro*, de Rulfo.

En la década del sesenta, en México, al igual que en otros países, ante la crisis del cine comercial en serie surgen nuevos directores provenientes del mundo universitario, literario o del teatro de vanguardia que introducen otros enfoques, temas y tratamiento a sus películas. Entre ellos se encuentran algunos que hacen un cine basado en textos y prosas literarias y que se incluyen en este estudio. Los directores de esta década fueron promovidos por un concurso experimental organizado por el sindicato de técnicos que permitió el ingreso al cine de estudiantes, intelectuales y escritores.

En estos concursos cinematográficos participaron directores como Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Salomón Láiter, Manuel Michel, Jorge Alberto Isaac. Algunos de ellos adaptan cuentos y los filman, en ocasiones agrupando varios en una sola película para lograr la longitud del largometraje en un cine experimental con referentes europeos. Como muestra basta mencionar a Alberto

Isaac, quien dirige la versión del cuento de Gabriel García Márquez *En este pueblo no hay ladrones* (1964).

En Cuba, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea hacen *El Mégano* (1955). El primero realiza *El joven rebelde* (1961). En Argentina, Fernando Birri realiza *Tire dié* (1958) y *Los inundados* (1961), adaptación del poeta Jorge Alberto Ferrando del cuento homónimo del argentino Mateo Booz (seudónimo de Miguel Ángel Correa). En Colombia, José María Arzuaga hace *Ratces de piedra* (1962) y *Pasado el meridiano* (1967). En Chile, Patricio Kaulen dirige *Largo viaje* (1967) y Alvaro J. Covacevic *Morir un poco* (1967).

Muchos de los grandes directores de hoy inician su carrera en los años sesenta. Ejemplo de ello es el director Arturo Ripstein, quien realizó *Tiempo de morir* (1965), basada en un argumento de García Márquez y con guión de éste y Carlos Fuentes. Ripstein dirige el primer cuento de *Juego peligroso* (1967), con argumento de García Márquez. El segundo cuento de este film, basado en un texto del mismo escritor, es dirigido por Luis Alcoriza, quien realizó también el film *Presagio* (1974), basado en el cuento *La idea que da vueltas* y en un fragmento de *Crónica de una muerte anunciada*, del mismo escritor.

En el último Festival de Cannes, Ripstein estrena *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), con guión suyo basado en el texto de igual nombre del escritor colombiano.

Gabriel García Márquez es el autor literario hispanohablante con más textos, novelas y cuentos adaptados, y guiones y argumentos originales llevados al cine. Es un escritor comprometido abiertamente con la promoción y producción del cine. Estudió cine en Roma con Vittorio De Sica y Zavattini en el Centro Sperimentale de Cine, es además fundador de la Escuela de Cine de los Tres Mundos, de San Antonio de los Baños en Cuba y de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

Sólo en sus inicios asumió la dirección de un corto conjuntamente con el escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio. Ha elaborado un gran número de guiones y argumentos cinematográficos, realizados en México, algunos con Carlos Fuentes; ha adaptado textos propios y relatos de Juan Rulfo. Más recientes son trabajos como los de la serie *Amores difíciles* (1987-1988) y *Edipo Alcalde* (1996), inspirado en la obra clásica *Edipo Rey*. En sus inicios fue crítico de cine. Recientemente publicó *Cómo se cuenta un cuento* (1995), libro que trata sobre las formas de cómo narrar historias en el cine y que contiene las

experiencias en la Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños. Del escritor colombiano existe una amplísima filmografía que se reseña en detalle en el inventario de este trabajo y que está basada en sus cuentos, prosas breves, argumentos, fragmentos, guiones originales y en su novelística.

En Colombia, la producción cinematográfica en general y las versiones filmicas de textos literarios no son abundantes. La mayoría de estas últimas se han realizado en formato de vídeo. En la década del sesenta y el setenta se desarrollaron algunas experiencias comerciales fallidas y se impulsó el corto y el cine documental. En 1984 se hace la versión filmica de la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal *Cóndores no entierran todos los días*, dirigida por Francisco Norden. En 1985 Pepe Sánchez dirige *San Antoñito*, versión del cuento homónimo de Tomás Carrasquilla. Más tarde, en 1986, el director Carlos Mayolo adapta y realiza el film *La mansión de Araucaima*, del relato homónimo de Álvaro Mutis. En 1996 el director Sergio Cabrera hace la versión de *Ilona llega con la lluvia*, del mismo escritor colombiano. Lizandro Duque, en la serie *Amores Dificiles*, dirige *Milagro en Roma* (1988), basada en el cuento *La Santa*, de García Márquez.



De las nuevas generaciones de cineastas colombianos, el más reconocido de los directores es Víctor Gaviria, quien es poeta, escritor y guionista. En los últimos años ha llevado a la muestra oficial de Cannes dos films: *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de Rosas* (1998), basada en *La vendedora de cerillas*, de Hans Cristhian Andersen. Este director adapta y realiza *Simón el mago* (1994), del cuento homónimo de Tomás Carrasquilla; *Pase el aserrador* (1985), del cuento homónimo de Jesús del Corral, y *La vieja guardia* (1984), basada en el cuento de Juan Diego Mejía.

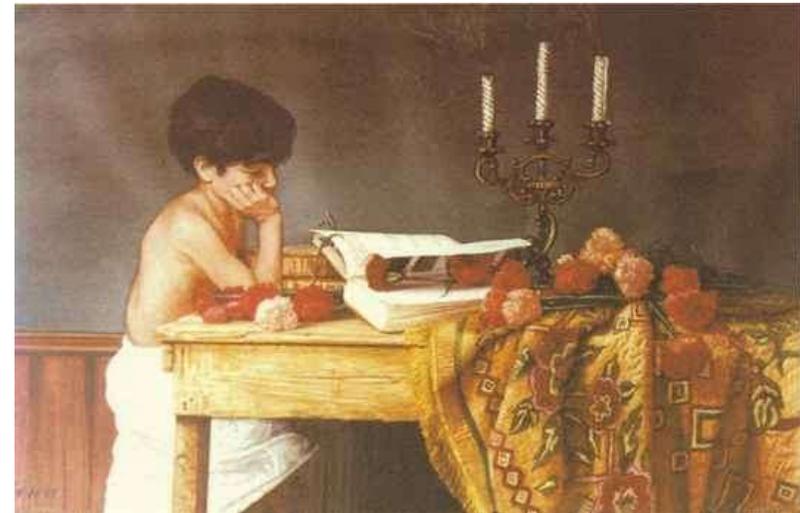
La posterior desaparición del neorrealismo del horizonte crítico y teórico latinoamericano se explica

“...no sólo por su evolución en Italia o por el distanciamiento histórico[...], la renovación toma [...] más bien el camino de una revalorización de la puesta en escena (Gutiérrez Alea, Solás, Solanas, Glouber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro Andrade, Raúl Ruiz, Jorge Sanjinés, Paul Leduc, Arturo Ripstein). Sólo cuando refluyan las opciones estéticas vanguardistas y alternativas, se producirá una vuelta a los orígenes neorrealistas, [...] para entender la transición entre el viejo cine latinoamericano y la eclosión de los nuevos cines, hay que situar junto al

productor Manuel Barbachano al director argentino Leopoldo Torre Nilsson”⁶.

Leopoldo Torre Nilsson es pionero de la renovación y búsqueda de un lenguaje propio del cine latinoamericano. Escritor, poeta y director, es uno de los más serios antecedentes de lo que luego se denominará el Nuevo Cine y sus corrientes posteriores. La vida y obra de Leopoldo Torre Nilsson y su compañera de creación y esposa, la escritora Beatriz Guido, son sin duda una de las mejores evidencias de la complementariedad y la convivencia creativa del cine y la literatura. Su amplia y conjunta producción tiene como antecedente el hacer literario de ambos, la versión ya reseñada del texto de Bioy Casares, *El perjurio de la nieve*, que Leopoldo Torre Nilsson

Leopoldo Torre Nilsson es pionero de la renovación y búsqueda de un lenguaje propio del cine latinoamericano. Escritor, poeta y director, es uno de los más serios antecedentes de lo que luego se denominará el Nuevo Cine y sus corrientes posteriores. La vida y obra de Leopoldo Torre Nilsson y su compañera de creación y esposa, la escritora Beatriz Guido, son sin duda una de las mejores evidencias de la complementariedad y la convivencia creativa del cine y la literatura.



Meditabundo. 1997
Acuarela sobre Arches. 65 x 103 cm.
Rodrigo A. Uribe M.

codirigió con su padre titulóla *El crimen de Oribe* (1959) y la polémica primera adaptación del texto de Jorge Luis Borges *Emma Zunz*, con el nombre de *Días de odio* (1954).

Argentina ha tenido entre sus directores principales a Fernando Birri, quien estudió en Italia con Vittorio De Sica en el Centro Sperimentale. Provenía del mundo del teatro y su primer filme fue un documental titulado *Tire dié* (1956-1958), medimetroaje con clara influencia del neorrealismo italiano, que conjuntamente con el *Arte novo* del Brasil y la cinematografía social de otros países hispanoamericanos

como Cuba, Bolivia, Chile, México, Venezuela, Perú, y Colombia contribuyó al origen del denominado Nuevo Cine Latinoamericano.

Los nuevos cineastas comprometidos en Argentina con esta otra actitud fueron, además de Fernando Birri, Manuel Antín, Lautaro Múroa, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, José A. Martínez Suárez y otros. Algunos de ellos provenían de la literatura, como Manuel Antín, novelista y director que llevó al cine *La cifra impar*, de Julio Cortázar. Fernando Birri dirige *Los inmundados* (1961). Más recientemente este director realizó la versión



cinematográfica del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), de Gabriel García Márquez.

De la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato, se han hecho tres versiones con el mismo nombre. La primera es argentina, realizada en 1952 por León Klimovsky y con guión firmado por el autor. Las otras fueron realizadas en España. Una de 1979, dirigida por José Luis Cerda con guión de Enrique Muñiz, y otra de 1987, con dirección de Antonio Drove y guión del director y Agustín Mahieu. *El Martín Fierro* de José Hernández tiene igualmente varias versiones. *Los hijos de Fierro* (1978), de Fernando Solanas, versión en clave histórica reciente del conocido poema gauchesco. Existen otras dos producciones anteriores de *Martín Fierro* (1923), la primera del cine mudo de Alfredo y Josué Quesada y la segunda, con el mismo nombre, realizada en 1968 y dirigida por Leopoldo Torre Nilsson.

El novelista y director cinematográfico Manuel Antín, destacado representante del Nuevo Cine, es junto con Leopoldo Torre Nilsson uno de los pioneros de las adaptaciones y versiones cinematográficas modernas de lo mejor de la literatura hispanoamericana contemporánea. Fue un convencido de los mutuos y fructíferos vínculos y aportes que se hacen la literatura y el

cine. Es él quien mucho antes del surgimiento del llamado *boom* hizo varias adaptaciones al cine de los textos y cuentos de Julio Cortázar. Empieza con *La cifra impar* (1961) basada en el cuento *Cartas de mamá*, y continúa *Los bombones del amor* (1963) basado en *Circe*. Del mismo escritor combina dos cuentos: *Continuidad en los parques* y *El ídolo de las cicladas* y hace con ellos el film *Intimidad en los parques* (1964). Además dirigió la adaptación de su propia novela antifascista, *Los venerables todos* (1962), la cual fue prohibida por el peronismo y las dictaduras y nunca fue estrenada en la Argentina. Luego hace *Don Segundo Sombra* (1969), adaptación de la novela de Ricardo Güiraldes. Retomando la imagen del caudillo y tirano realiza *Juan Manuel de Rosas* (1971) y hace también *Allá lejos y hace tiempo* (1977), en la que explora los paisajes de la pampa argentina. Después de la dictadura militar, en la década de los ochenta, Manuel Antín es nombrado director del Instituto Nacional de Cinematografía. Desde allí impulsa a los jóvenes directores y realiza en esos años una versión con título homónimo de la novela de Beatriz Guido *La invitación* (1982).

José A. Martínez Suárez realiza *Dar la cara* (1962), cuyo argumento corresponde al novelista David Viñas. Con este escritor sucede algo similar

a lo ocurrido a Alcides Greca en 1917, pues luego de hecha la película, Viñas desarrolló el argumento en novela. El cine de autor de estos realizadores, aunque se parece en lo renovador, posee enfoques, matices y actitudes individuales, e innovaciones formales y temáticas diferentes. Luego surgió un cine de directores provenientes del cine publicitario que utilizaba la solvencia técnica y económica de este medio para producir en forma individual sus películas. Por ejemplo, en 1968, el director Hugo Santiago realizó *Invasión*, con guión original de Jorge Luis Borges. La crítica francesa calificó el film como el primer intento de cine estructuralista.

Las sucesivas crisis económicas y políticas y las temáticas de un cine más comprometido y militante generaron problemas de distribución y producción en el cine de testimonio social, que encontró posteriormente el respaldo y punto de apoyo en los festivales de cine de La Habana, donde se integró el llamado Nuevo Cine Latinoamericano. En Argentina, en momentos de relativa apertura de la censura, reaparecen con cierto éxito los temas sociales con películas de tipo histórico como *La Patagonia rebelde* (1974), dirigida por Héctor Olivera, basada en el texto *Los vengadores de la Patagonia trágica*, de Osvaldo Bayer. Se inicia un nuevo

auge donde aparecen bastantes films basados en textos literarios, como algunos de los ya reseñados, y películas como *La tregua* (1974), basada en la novela del mismo nombre de Mario Benedetti y dirigida por Sergio Renán, quien realizó también *Crecer de golpe* (1977), basada en el relato *Viajes alrededor de la jaula*, de Haroldo Conti.

Posteriormente se produce en México la versión filmica del cuento *El infierno tan temido*, de Juan Carlos Onetti, con dirección de Rafael Montero García (1975). Una segunda versión de este mismo texto la realiza en Argentina en 1980 Raúl de la Torre. En este mismo país se hacen a partir de adaptaciones de textos literarios películas como *El poder de las tinieblas* (1979), basada en el fragmento *Informe sobre ciegos*, de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato y dirigida por su hijo, Mario Sábato. Luego, Héctor Olivera realiza *No habrá más penas ni olvido* (1983), basada en la novela de igual nombre de Osvaldo Soriano. De este mismo escritor se hace la versión de la novela *Cuarteles de invierno* (1984), dirigida por Lautaro Murúa.

Otros films son *Malayunta* (1986), dirigida por José Santiso, basada en la obra teatral *Pater noster*, de Jacobo Langsner; *Made in Argentina* (1986)



de Juan José Jusid y con argumento de Nelly Fernández Tiscornia basado en la obra de teatro *Made in Lanús*, y en la obra para televisión *País. Sin fin o La muerte no es ninguna solución* es una película dirigida por Christian Pauls, versión libre y experimental de *La casa tomada* de Julio Cortázar; *Gringo viejo* (1989), novela de Carlos Fuentes dirigida por Luis Puenzo, y *Chocolate Über Alles* (1988), basada en un cuento de Beatriz Guido.

Se debe resaltar la labor cinematográfica de directoras como la argentina María Luisa Bemberg, quien dirige, escribe el argumento y el guión de la película *Señora de nadie* (1981). Igualmente hace *Camila* (1983), *Momentos* (1980) y *Miss Mary* (1986), en cuyos argumentos y guiones también participan Juan Bautista Stagnaro y Manuel Beda. *Yo, la peor de todas* (1991) está basada en el ensayo de Octavio Paz titulado *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* y el guión es de la directora y Antonio Larreta.

La calidad, valor e importancia de estas películas y este cine han sido reconocidos por los premios Óscar y los festivales de Venecia, Cannes, Berlín, San Sebastián, Biarritz, La Habana, Locarno, Valladolid, Chicago, Moscú, Rotterdam, Huelva y muchos otros, a

pesar de las dificultades endémicas que se le presentan a este cine para su difusión en un mercado multimedia controlado hegemónicamente por los Estados Unidos.

Un director que es indispensable cuando se habla de cine mexicano es el español Luis Buñuel, quien inició su actividad cinematográfica en la vanguardia francesa surrealista con *El perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930), y que posteriormente se vio obligado a exilarse en Estados Unidos a raíz de los hechos de la Guerra Civil de España. De allí también se vio precisado a salir por ser acusado de izquierdista y surrealista por el senador McCarthy. Se establece en México, en donde hizo películas como *El gran calavera* (1949), basada en un texto de Adolfo Torrado. Realizó *Los olvidados* (1950), con argumento y guión del director y Luis Alcoriza y ganadora del premio a la mejor dirección en Cannes en 1951. Otras películas que hizo en México fueron *Susana* (1950); *La hija del engaño* (1951), basada en *Don Quintín el amargao*, un sainete de Arniches; *Una mujer sin amor* (1951), basada en la novela *Pierre Et Jean*, de Guy de Maupassant; *Subida al cielo* (1952), basada en un texto y argumento de Manuel Altolaguirre y designado el mejor filme de vanguardia en el Festival de Cannes de 1952;

Viridiana (1961); *El bruto* (1952), y *Él* (1952), basada en la novela *Pensamientos*, de Mercedes Pinto.

En 1952, en Estados Unidos, Buñuel emprende la adaptación de *Robinson Crusoe*, basada en la novela de Defoe, para regresar a México y continuar con *Abismos de pasión* (México, 1953), basada en *Cumbres borrascosas*, novela de Emily Brontë; *La ilusión viaja en tranvía* (1953); *El río y la muerte* (México, 1954), basada en la novela *Muro blanco sobre roca negra* de Manuel Álvarez Acosta; *Ensayo de un crimen* (1955), novela homónima de Rodolfo Usigli; *Simón del desierto* (1964); *Nazarín* (1958) basada en la novela de Pérez Galdós, y *El ángel exterminador* (1962), basada en un argumento del escritor y director Luis Alcoriza titulado *Los naufragos de la calle providencia*.

Las anteriores constituyen la producción de Buñuel en México. En Francia, además del *Perro andaluz* y *La edad de oro*, realiza posteriormente *la Belle de jour* (1966), *La vía láctea* (1969), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Buñuel colabora como actor en la película *En este pueblo no hay ladrones* (1964), dirigida por Alberto Isaac y basada en un cuento de García Márquez.

En el Brasil, el país de mayor superficie en América Latina, tardó más la consolidación de una industria cinematográfica que en México y Argentina. Durante el cine mudo, el teatro, la novela y el cuento le prestaron al cine brasileño tramas y personajes que eran casi lo único que podía prestársele al cine que tenía el impedimento tecnológico para integrar la imagen y el sonido, ya que en ese momento resultaban fallidos los intentos de integrar la imagen proyectada y el fonógrafo.

La cinematografía y la literatura de este país han tenido mucha influencia y presencia en los últimos años en los países hispanoamericanos dada la calidad de su producción y la coincidencia en temáticas y problemas comunes. No es gratuito entonces que directores como Ruy Guerra haya realizado dos filmes en castellano sobre textos literarios de Gabriel García Márquez. En general, el producto audiovisual del Brasil hace presencia cotidiana en los diferentes espacios de proyección y difusión. Por eso es pertinente en este estudio hacer una breve reseña de algunos aspectos de esta cinematografía concernientes al tema de la literatura en el cine.

El primer film brasileño titulado *Inocencia* (1915) era una adaptación de Taunay, dirigido por Vitório Capellaro.



En 1916 se realizaba *O Guarani*, del mismo director, y *O Mulato*, extraído de la novela de Aluizio Azevedo.

Son abundantes las tramas y temas en el cine pionero del Brasil y, en general, en todas las etapas de su caudalosa producción cinematográfica. Allí el proceso de consolidación de la industria cinematográfica, en su primer período, también se apoyó en el folclore, lo cómico, los actores y cantantes conocidos. A este cine se le dio el nombre de *Chanchadas*. De igual forma existió también una tendencia de realizadores que recurrieron para su producción a temas sociales, siendo el campesino el tema predilecto. Más tarde, con la aparición del *Cinema Novo*, se consolida la industria cinematográfica brasileña. Este movimiento significó una ruptura con el cine de las *Chanchadas* y el cine comercial a la americana, que se dedicaba a importar directores, iluminadores y guionistas y se apoyaba en el género híbrido de la comedia humorística y musical, inspirada casi siempre en los carnavales y de una factura técnica precaria.

El *Cinema Novo* fue un movimiento independiente, influenciado por el movimiento del neorrealismo italiano, orientado hacia el cine de autor que exploraba nuevas estéticas, lenguajes, y temas vinculados a la reali-

Son abundantes las tramas y temas en el cine pionero del Brasil y, en general, en todas las etapas de su caudalosa producción cinematográfica. Allí el proceso de consolidación de la industria cinematográfica, en su primer período, también se apoyó en el folclore, lo cómico, los actores y cantantes conocidos. A este cine se le dio el nombre de *Chanchadas*. De igual forma existió también una tendencia de realizadores que recurrieron para su producción a temas sociales, siendo el campesino el tema predilecto. Más tarde, con la aparición del *Cinema Novo*, se consolida la industria cinematográfica brasileña.

dad social y buscaba encontrar las raíces culturales nacionales.

Los fundadores fueron Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha. El primer film de Pereira Dos Santos marcó la ruta del movimiento, *Río 40 grados* (1955), film que relata la vida en las favelas del Brasil. Más tarde el mismo director realizó *Río zona norte* (1957), *Vidas secas* (1963) y *Memorias do carcere* (1984), basadas todas en novelas de Graciliano Ramos. También hizo *O Rio*, basado en la novela homónima de Machado de Assis (1965); *Jubiabá* (1985), *La tienda de los milagros* (1977), basadas en novelas de igual nombre de

Jorge Amado, y *Boca de ouro* (1962), basada en una obra de teatro del mismo nombre de Nelson Rodríguez. Además participó en el montaje de *Barravento* (1962), obra de tema social dirigida por Glauber Rocha.

Pereira Dos Santos y Glauber Rocha son los dos cineastas más conocidos del movimiento. Otros de los fundadores son Luis Carlos Barreto, Pedro de Andrade y Ruy Guerra. Este último es director de dos films basados en relatos de Gabriel García Márquez: *Eréndira* (1982) y *La fábula de la bella palomera* (1988), de la serie *Amores difíciles*.

Creadores liderados por León Hirszman, David Neves y otros, se opusieron en Brasil a la importación de directores para el cine comercial si éstos no tenían pretensiones artísticas ni compromiso social. Paulo César Saraceni, otro de los integrantes del *Cinema Novo*, tiene una producción filmica donde figuran varias adaptaciones de reconocidos escritores brasileños como Machado de Assis, de quien realiza *Capitu* (1968), basada en la novela homónima, y *Porto das caixas* (1962) y *A casa assassinada* (1971), ambas inspiradas en textos de Lucio Cardoso.

El *Cinema Novo*, como tal, termina por la censura del régimen militar, que

tomó el poder en 1964 y que creó el Instituto de Cinematografía Brasileño, así como por la decisión de sus propios fundadores. No obstante, logra junto con el cine posterior un boom económico en la cinematografía brasileña que le permitió consolidarse como la más importante en América Latina.

Los nuevos cineastas recogieron lo mejor del *Cinema Novo* y continuaron con la línea de producción de calidad apoyándose en la adaptación y versiones cinematográficas de textos literarios. Ejemplo de ello son películas de gran aceptación y reconocimiento internacional como *Doña Flor y sus dos maridos* (1975), basada en la novela de Jorge Amado y dirigida por Bruno Barreto; *El pagador de promesas* (1962), basada en el texto de igual nombre de Dias Gomes, dirigida por Anselmo Duarte, y *Macunaima*, novela de Mario de Andrade dirigida por Pedro de Andrade (1970).

Otros autores llevados al cine en el Brasil son Nelson Rodríguez, en cuya obra teatral homónima se basa *A Falecida* (1965), con dirección de León Hirszman; Rubén Fonseca, de quien se toman varios cuentos para *Lucia McCartney* (1971), con dirección de David Neves; Guimarães Rosa con *Veredas* y cuya adaptación



al cine se tituló, *Grande sertão* (1964), dirigida por Geraldo y Renato Santos Pereira. Las referencias de los textos de escritores brasileños llevados al cine por los realizadores de ese país son amplias y no es posible ni oportuno desarrollarlas en este trabajo.

Nelson Pereira Dos Santos y el escritor Graciliano Ramos han sido una asociación donde se unen y conjugan el talento creativo del cine y la literatura, como lo fueron en Argentina Beatriz Guido y Leopoldo Torres Nilsson.

Este movimiento marcó todo el cine posterior del Brasil, que fue el que permitió la consolidación de la industria audiovisual en este país al ahondar en lo propio, en las temáticas y en la cultura nacional. Incluso modificó el tradicional cine colonizado a la americana e impuso un cine social, popular, enraizado en la propia cultura y apoyado en la adaptación de textos literarios, logrando captar el interés, la aceptación y la audiencia del público.

Fue con la contribución en cantidad y calidad de la adaptación de textos literarios llevados al cine que se consolidó definitivamente la industria brasileña del audiovisual. Casi todas sus grandes y reconocidas producciones cinematográficas están basadas o

son versiones de textos literarios y tanto los movimientos por un cine intelectual de calidad, como los del *Cinema Novo* que incluían el testimonio social, recurrieron a la adaptación de textos.

2. EL RELATO HISPANOAMERICANO Y LAS CORRIENTES EN EL NUEVO CINE

*En Latinoamérica,
la exigencia de novedad aparece
enmarcada en las luchas
de liberación nacional
contra el colonialismo y el capitalismo,
y junto al descubrimiento
de las tradiciones populares y autóctonas*
F.Cassetti

Las nuevas corrientes en el cine latinoamericano comienzan a funcionar “a finales de los cincuenta (La Escuela de Santa Fe, Argentina). Se extienden durante toda la década posterior (el *Cinema Novo* brasileño a principios de la década y el cine argentino), y se prolongan hasta los años setenta (el cine imperfecto de Espinosa, el cine didáctico de Sanjinés), en una sucesión rica de discontinuidades”⁷. Que continúa desarrollándose en diversas direcciones y de cuyos logros surge la Escuela de Cine de los Tres Mundos, de San Antonio de los Baños, en Cuba. Con el apoyo y presencia regular en

los cursos de Gabriel García Márquez, los protagonistas y continuadores de esa herencia cinematográfica han podido continuar con el desarrollo de su trabajo, a pesar de las limitaciones financieras y de distribución. Los films son presentados, premiados y reconocidos en los más importantes festivales de cine.

“En Latinoamérica, la exigencia de novedad aparece enmarcada en las luchas de liberación nacional contra el colonialismo y el capitalismo, y junto al descubrimiento de las tradiciones populares y autóctonas”⁸ en búsqueda de la identidad.

El nuevo cine latinoamericano llega acompañado del análisis de la realidad social y cultural de cada país y de reflexiones de los propios directores sobre su actividad. Su principio común y su punto de partida es “la ruptura con las formas tradicionales de hacer cine y de reflexionar sobre él”⁹. Simultáneamente, se critica el orden global imperante que durante mucho tiempo había prevalecido y ya mostraba sus grietas.

En este nuevo marco de referencia se expresaron durante esas décadas, con matices y de maneras diferentes, las distintas cinematografías del mundo. En ellas se concibe que el film debe ser, ante todo, “la obra de un autor que puede hablar en su propio nom-

bre o en el de toda una colectividad; él es responsable de los medios que utiliza y su forma de operar es el primer testimonio”¹⁰

La consecuencia de esta postura fue el crecimiento de la conciencia de que la forma constituye un factor de vital importancia, rechazando la reducción del cine a un mero instrumento de entretenimiento sin razones propias. Se buscan nuevas y auténticas soluciones narrativas y expresivas, se experimenta con formas nuevas de producción que permitan una mayor libertad y autonomía y, sobretudo, se creó la necesidad de mantener con la realidad una relación más directa y profunda, la exigencia de no reducir el discurso sobre la realidad a un puro reflejo de sus datos empíricos, dándole especial atención al lenguaje a través del que se expresaban.

La consecuencia de esta postura fue el crecimiento de la conciencia de que la forma constituye un factor de vital importancia, rechazando la reducción del cine a un mero instrumento de entretenimiento sin razones propias. Se buscan nuevas y auténticas soluciones narrativas y expresivas, se experimenta con formas nuevas de producción que permitan una mayor libertad y autonomía y, sobretudo, se creó la necesidad de mantener con la realidad una relación más directa y profunda.



Álvaro Cadavid M

Por eso estos movimientos se propusieron reaccionar contra un pasado y unos esquemas preestablecidos que se habían hecho estrechos y rígidos. Esa ruptura se dio en todos los frentes, tanto en la forma de hacer cine, como en la formulación de las nuevas categorías críticas.

En Latinoamérica, el cine, sostenía Glauber Rocha, no debía tener nada en común con la estética artístico-burguesa propia de un cierto cine europeo ni con la estética comercial-popular de Hollywood ni con la populista-demagógica de Moscú. Se impone entonces un camino de descolonización alejado del cine de los dominadores y de los pretendidos liberadores, ambos impregnados de conformismo ideológico. Se reivindica, por lo tanto, formas expresivas autóctonas que permitiesen recuperar las raíces de la propia cultura, dándoles una connotación popular y nacional.

En Argentina, Solanas y Getino lucharon por un cine descolonizado en el gusto y en el pensamiento. Su objetivo era contrainformar, ya que en los países latinoamericanos las clases dominantes monopolizan el saber, están vinculadas al gran capital internacional y favorecen la introducción de modelos de pensamiento homologados y copiados de los que están en auge en los países avanzados. De allí surge la

necesidad de romper con los esquemas de importación y buscar nuevas formas de concebir el cine y crear otros puntos de referencia y categorías críticas con las cuales mirar tanto las obras propias como las de otros, nuevos baremos que el cine debía hacer suyos. Estos planteamientos fueron difundidos principalmente a través del trabajo de animación sociocultural y los cineclubs.

Esos nuevos énfasis y categorías del nuevo cine mundial se pueden agrupar, según Cassetti¹¹, en cuatro aspectos que son: el director como autor, la reafirmación e importancia del horizonte de la realidad y sus nuevos tratamientos en el cine, el papel del imaginario y, por último, el valor lingüístico del cine.

El primero es el puesto central que ocupa y se le asigna a la figura del director-autor, quien en ocasiones "llega a ser más importante que el propio filme. La firma certifica el valor de la obra y garantiza su calidad"¹². Se establecieron analogías entre la pluma y la cámara ya que ambas sirven para "expresarse a través de las imágenes y de los sonidos con la misma libertad que se hace con las palabras"¹³, y alcanzar así el estilo, pues el filme es considerado como un "testimonio de una personalidad en donde se depositan los sentimientos,

obsesiones y pensamientos de un individuo que se expresa con la imagen y el sonido"¹⁴. Dejando las huellas no de las funciones de la cámara, sino del individuo que firma y realiza el film.

En Latinoamérica, la figura del director-autor cambia sus connotaciones. No es sólo aquel que es el único responsable y usa el cine como fuente expresiva ni un mero testigo de su sociedad y época, es un portavoz de la vida popular. Los autores están interesados en las luchas en curso y se intenta que el protagonista sea el pueblo convertido en un autor, que es sujeto colectivo. La pretensión en algunos casos era que el espectador fuese en cierta medida autor y espectador. En esa línea de trabajo se ubica la obra de algunos directores como el cubano Julio García Espinosa, el boliviano Jorge Sanjinés, el argentino Fernando Birri y el colombiano Carlos Álvarez, entre otros.

En las nuevas corrientes del cine latinoamericano de autor, y en los mejores y más exitosos casos, se integra la tradición temática y crítica con las demás formas de expresión que caracterizan el cine de autor, además del estilo de cada uno de los realizadores. Es el caso, por ejemplo, del cubano Tomás Gutiérrez Alea, el mexicano Arturo Ripstein, el chileno Miguel Littín, el argentino Fernando Birri, los

colombianos Víctor Gaviria y Sergio Cabrera y el brasileño, nacido en Mozambique, Ruy Guerra.

En esas corrientes cohabitan diversas estéticas, formas e ideas del cine, incluso aquellas que rechazan la tradición crítica del contenido y se preocupan no por lo que se dice o pretende decir en el film, sino lo que efectivamente se dice. En esos casos la preocupación no es el tema, sino el estilo que se le impregna al filme.

El segundo énfasis se refiere al tratamiento que el realizador le da al horizonte de la realidad. Este grupo afirma que el cine "es un espejo del mundo y que en esa vocación natural reside precisamente su auténtica fuerza revolucionaria"¹⁵, sin que necesariamente implique volver al realismo, que intenta sólo aprovechar las posibilidades de este medio para hacer más creíble el relato cinematográfico, quedando reducido éste a la simple verosimilitud.

Otros cineastas rechazan la manipulación y la dimensión espectacular de la realidad y renuncian a los grandes reflectores, las grúas, las estrellas y las máquinas imponentes; reivindican la cámara de mano, la grabadora portátil, los actores y actrices naturales, seleccionados del mundo cotidiano. Con ésto se busca que la ilusión de realidad



En Latinoamérica, el nuevo cine responde a esa necesidad de comunicar, de reflexionar sobre lo propio. Se busca un lenguaje nuevo, liberador, surgido e integrado a la cultura popular, que además de comunicar permita entender y ayude a transformar la realidad. Por eso se recurre indistintamente a films documentales o historias de ficción. Su rasgo más interesante es la capacidad de dar cabida a los diferentes puntos de vista existentes en función de un claro propósito de romper con el pasado.

del film sirva para denunciar sus mecanismos y aspectos más escondidos, bien para cambiarla, dejarla como testimonio o denunciar las causas de los problemas, ilustrando de forma estética las nuevas ideas y conceptos. De allí surge un cine imperfecto, como lo define el cubano Julio García Espinoza. Un realismo para instruir, sensibilizar y sublevar, un realismo batallador, como lo proclamaba Sanjinés.

Un realismo filmico que no sólo sea la revelación de una esencia o un instrumento testimonial, sino una denuncia. Siendo en todos los casos un realismo alejado de la fiel reproducción y "más interesado en el rostro oculto del mundo que en el calco de los perfiles de las cosas. De ahí la apertura sistemática a la dimensión inversa. Si hay un realis-

mo, a menudo emerge sólo a través de los territorios de lo imaginario"¹⁶.

El tercer énfasis es el papel del imaginario, entendido éste como una reinterpretación del director-autor, basado en un compromiso personal que le lleva a traspasar los contornos de lo real, realizando una apertura hacia lo imaginario y buscando lo que se esconde tras las apariencias de esa realidad.

En el nuevo cine latinoamericano esa apertura recorre los caminos de la metáfora, lo fantástico, lo barroco y lo surrealista; siempre en la búsqueda de retomar como novedad las fantasías y la vitalidad de un sincretismo de la cultura popular y todo lo propio, incluyendo su lenguaje e imaginario.

El cuarto y último rasgo lo constituye la importancia que se le asigna al valor lingüístico del cine, que le permite ser instrumento de comunicación, formación, expresión, denuncia y poseer simultáneamente un código artístico propio, como lo tienen las demás artes, que posibilite manifestar y conceptualizar un mundo colectivo o personal con su imaginario, pensamientos, sensaciones y obsesiones, como lo hacen la narrativa o la poesía.

En Latinoamérica, el nuevo cine responde a esa necesidad de comunicar,

de reflexionar sobre lo propio. Se busca un lenguaje nuevo, liberador, surgido e integrado a la cultura popular, que además de comunicar permita entender y ayude a transformar la realidad. Por eso se recurre indistintamente a films documentales o historias de ficción. Su rasgo más interesante es la capacidad de dar cabida a los diferentes puntos de vista existentes en función de un claro propósito de romper con el pasado. Esto en "una síntesis teórica original, abierta sin embargo a muchas variantes"¹⁷ en la que se integran la práctica y la teoría cinematográfica y asuntos habitualmente irreconciliables.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Entrevista de Beatriz Guido realizada y publicada en J.A. Mahieu, en: *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid, Cultura Hispánica AEI, 1990, p. 173.
- 2 P.A. Paranaguá 'América Latina busca su imagen', en: *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975)*, América Latina, Madrid, Cátedra - Filmoteca Española, v. 10, 1995, p. 281.
- 3 *Ibíd.*, p. 295.
- 4 G. García Márquez, entrevista en: P.A. Paranaguá. *Op. cit.*, p. 289.
- 5 PUIG, M. 'El cine y la novela', en: N. Klahn y W. Corral, *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de cultura económica, v. 2, p. 288.
- 6 P. A. Paranaguá, *Op. cit.*, p. 294.
- 7 CASETTI, F. *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 92.
- 8 *Ibíd.*
- 9 *Ibíd.* p. 93.
- 10 *Ibíd.*
- 11 *Ibíd.*, pp. 91-106.
- 12 *Ibíd.*
- 13 *Ibíd.*, p. 97.
- 14 *Ibíd.*
- 15 *Ibíd.*, pp. 91-106.
- 16 *Ibíd.*, p. 103.
- 17 *Ibíd.*, p. 106.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975)*. América Latina, Madrid, Cátedra- Filmoteca Española, 1995, v. 10, 449 p.

AA.VV. *Historia de la literatura argentina: los proyectos de la Vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986, v. 4, 648 p.



ACKER, B. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Madrid, Universidad de Texas, 1984. 178 p.

ALCÁNTARA ALMÁNzar, J. *Narrativa y sociedad en Hispanoamérica*, Santo Domingo, Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC), 1984.

ARREOLA, J. J. "El guardaguasas", en OVIEDO, J. M. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX: Fundadores e innovadores*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 353-361.

AYALA, F. y OLIVERA, H. *El muerto*, Buenos Aires, Guión, 1975. 134 p. (Ejemplar mecanografiado).

BARGIN, R. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974, 364 p.

BARRIOS TREVIÑO, J. L. *El guardaguasas*, Madrid, Guión, 1978. 6 p. (Fotocopia)

BENEDETTI, M. *Montevideanos*, México, Nueva Imagen, 1980. 152 p.

_____. "Todos los días en domingo", en: *La muerte y otras sorpresas*, México, Siglo Veintiuno, 1974, pp. 30-38.

_____. "Cinco años de vida", en: *Montevideanos*, México, Nueva Imagen, 1980, pp. 121-132.

_____. "Los pocillos", en: *Montevideanos*, México, Nueva Imagen, 1980, pp. 119-124.

_____. *La muerte y otras sorpresas*, México, Siglo Veintiuno, 1974. 132 p.

BERMÚDEZ, M. E. *Cuentos fantásticos mexicanos*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1986.

BIOY CASARES, A.; BORGES, J. L. y OCAMPO, S. *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1989.

BIRRI, F. *Fernando Birri*, Madrid, Cátedra, 1996.

BORGES, J. L. *Ficciones*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

_____. *Discusión*, Madrid, Alianza, 1980.

_____. "Hombre de la esquina rosada", en: *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 69-79.

_____. *Antología del cuento fantástico*, Prólogo, Biblioteca Personal, Barcelona, Hyspamerica, 1980. 166 p.

_____. "El muerto", en: *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 29-48.

_____. "El otro", en: *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 211-219.

_____. "Tema del traidor y del héroe", en: *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 121-125.

_____. *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1985. 184p.

_____. "Emma Zunz", en: *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 61-68.

_____. "La intrusa", en: *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 175-180.

_____. *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

_____. *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1980. 251 p.

_____. Prólogo al libro de cuentos de María Esther Vázquez, "Los hombres de la muerte" en: *Obras completas*, tomo, IV, Barcelona, Emecé, 1996, p.155.

CABRERA INFANTE, G. *Un oficio del siglo 20*, Barcelona, Six Barral, 1973, p. 468.

CARRASQUILLA, T. "El buen cine", en: *Kinetoscopio*, jul-ago, 1994, pp. 107-110.

CASSETTI, F. *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994. 363 p.

CORTÁZAR, A. Algunos aspectos del cuento, en: C. PACHECO y L. BARRERA, *Del cuento y sus alrededores: aproximación a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, 1997.

_____. *Último Round*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1969.

_____. "Casa tomada", en: *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1982, pp.13-21.

_____. "Cazador de crepúsculos", en: *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, v. 2.

_____. *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1982. 149 p.

_____. *Un Tal Lucas*, Madrid, Alfaguara, 1982. 210p.

_____. Prólogo a *Cuentos de Edgar Allan Poe*. Madrid, Alianza, 1984.

_____. "Cartas de mamá", en: *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 155-174.

_____. "El perseguidor", en: *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 216-270.

_____. "El río", en: *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 18-20.

_____. *Las armas secretas*, Buenos Aires, Suramericana, 1969.

_____. "Circe", en: *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 85-106.

_____. "Ómnibus", en: *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 51-65.

_____. "Continuidad de los parques", en: *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 11-12.

_____. "Final de juego", en: *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 140-151.

_____. *Relatos*, Buenos Aires, Suramericana, 1970.

_____. *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Suramericana, 1972.

COUSELO, J. M. "Literatura argentina y cine nacional", en: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986, pp. 601-624.

COZARINSKY, E. *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974. 134 p.

DARÍO, Rubén. *Cuentos Fantásticos*, Selección y prólogo de José Olivio Jiménez. Madrid, Alianza, 1982. 117 p.

DE VALLEJO, C. *Teoría cuantística del siglo XX*, Miami, Universal, 1989.

EGUILUZ, F. y otros. *Transvases Culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1994. 444 p.

ÉVORA, J. A. *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1996. 254 p.

FERNÁNDEZ BRASO. *Gabriel García Márquez: Una conversación infinita*, s/l, Azur, 1969.

FERRERAS, D. F. *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Madrid, Vosa, 1995. 211 p.

FERREIRA-PINTO, C. "La narrativa cinematográfica de Borges", en: *Revista Iberoamericana*, Vol. 57, No. 155, abr-sep 1991, pp. 495-506.

GARCÍA AGUILAR, E. *García Márquez: La tentación cinematográfica*, México, Unam.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. "Un señor muy viejo con unas alas enormes", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 217-224.

_____. *Taller de guión: Cómo se cuenta un cuento*, Santafé de Bogotá, Voluntad, 1995. 256 p.

_____. "En este pueblo no hay ladrones", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 117-148.

_____. "La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 278-331.

_____. "La mujer que llegaba a las seis", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 58-72.

_____. "La prodigiosa tarde de Baltazar", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 149-158.

_____. "La siesta del martes", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 105-112.

_____. "La viuda de Montiel", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 159-165.



_____. "Muerte constante más allá del amor", en: *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 253-261.

_____. *El verano feliz de la señora Forbes*, Madrid, Almarabu, 1986. 51 p.

_____. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Bogotá, Oveja Negra, 1986.

GUIDO, Beatriz. *La mano en la trampa*. Madrid, Uninci, (Guión: Ej. Mecanografiado), 1960. 100 p.

GUBERN, R. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987. 426 p.

LUGONES, L. "Alerta", en: *El payador y Antología de poesía y prosa*, prólogo de J. L. BORGES, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 246-257.

_____. "Dos palabras", en: *El payador y Antología de poesía y prosa*, prólogo de J. L. BORGES, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 233-234.

_____. "El rastro", en: *El payador y Antología de poesía y prosa*, prólogo de J. L. BORGES, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 246-257.

_____. "Estreno", en: *El payador y Antología de poesía y prosa*, prólogo de J. L. BORGES, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 234-246.

_____. "La guerra gaucha", en: *El payador y Antología de poesía y prosa*, prólogo de J. L. BORGES, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 233-268.

_____. *El payador y Antología de poesía y prosa*, prólogo de J. L. BORGES, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, 475 p.

MAHIEU, J. A. *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid, Cultura Hispánica AECI, 1990, 216 p.

MONTIEL, A. *Teorías del cine, un balance histórico*. Barcelona, Montesinos, 1992, 145 p.

OVIDO, J. M. *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*. (1830-1920). Madrid, Alianza, 1989, 419 p.

_____. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. (1920-1980), Madrid, Alianza, Tomos I y II. 1992.

PACHECO, C. y BARRERA, L. *Del cuento y sus alrededores: aproximación a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, 1997.

PARANAS. *Catálogo del nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional Cinematográfico, 1993.

PARANAGUÁ, P. "América Latina busca su imagen", en: *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975)*. América Latina, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, v. 10, 1995, pp. 207-396.

PAZ, S. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Era, 1994. 59 p.

POLO GARCÍA, V. *El cuento hispanoamericano: homenaje a Juan Rulfo*, Curso de verano Universidad Complutense de Madrid, en entrevista, El País, agosto 7, 1996. 20 p.

PUIG, M. "El cine y la novela", en: KLAHN, N. y CORRAL, W. H. *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, v. 2, pp. 286-291.

QUIROGA, H. *Sobre literatura. Obras Completas*, Montevideo, Arca, 1970, v. 7.

_____. *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, 476 p.

_____. "Decálogo del perfecto cuentista", en: *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 307-308.

_____. "El hijo", en: *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 294-297.

_____. "La gama ciega", en: *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 125-129.

_____. "La retórica del cuento", en: *Cuentos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 308-313.

_____. "Los destiladores de naranja", en: *Cuentos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 251-261.

_____. "Miss Dorothy Phillips, mi esposa", en: *Cuentos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 144-167.

_____. "Una bofetada", en: *Cuentos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 120-125.

RETES, G. *Los retos de Retes*. Entrevista N1 58. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1996.

RIVERA, J. B. "El auge de la industria cultural (1930-1955)", en: *Historia de la literatura argentina, los proyectos de la Vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, VI.4. 1986, pp. 577-648.

RULFO, J. *El gallo de oro*. Madrid, Alianza, 1982, 151 p.

_____. *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985, 181 p.

_____. "Anacleto Morones", en: *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 167-181.

_____. "La herencia de Matilde Arcángel", en: *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 159-166.

_____. "Luvina", en: *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 119-128.

SEGER, L. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid, Rialp, 1993, 298 p.

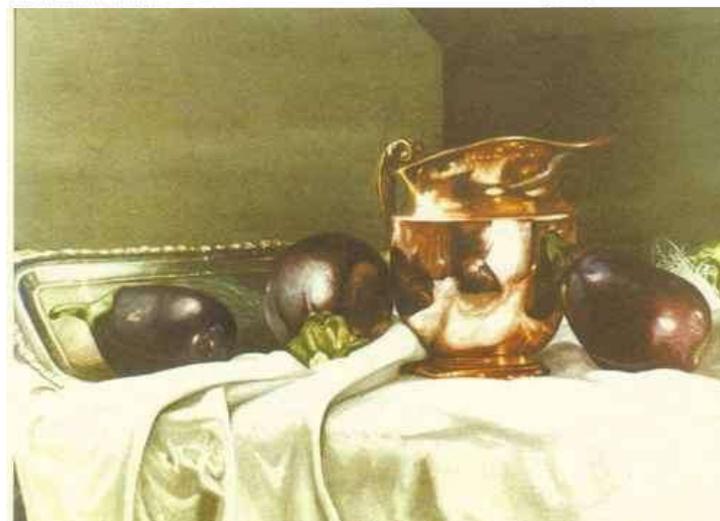
TOLEDO, T. *Diez años del nuevo cine latinoamericano*. Madrid, AECI/Cinemateca Española, 1990, 795 p.

VERANI, H. *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1986, 307 p.

ZABALA, L. (editor). *Teorías del cuento I y II*. México, UNAM, 1993 y 1995.

NOTAS SOBRE EL AUTOR

Álvaro Cadavid M. Doctor en Filología Hispánica Universidad Complutense, Magíster Universidad de Salamanca y Universidad de Antioquia. Profesor e investigador Facultad de Comunicaciones Universidad de Antioquia. Premio Nacional de Estudios Culturales 2001 Universidad de Antioquia.



Bodegón con berenjenas. 1995. Acuarela sobre Arches. 56 x 76 cm. Rodrigo A. Uribe M.

