

Título ponencia: Política y cine: el nuevo cine latinoamericano una apuesta hacia una estética de la liberación

Por: Karen Arelys González Martínez

C.c 1152195089

Institución: Universidad Nacional de Colombia sede Medellín

Palabras claves: Cine latinoamericano, tercer mundo, guerra fría, política, ideología estética y liberación

Resumen: El cine de los años sesenta en América Latina se caracteriza por ser un cine esencialmente político, inspirado en los ideales la revolución cubana y de la liberación argelina, que más allá de dedicarse a la denuncia y la propaganda política bebe de las realidades nacionales en una búsqueda del cómo narrarlas. Es así como los realizadores latinoamericanos se inspiran, principalmente, en el cine neorrealista italiano, el cual basa sus procesos creativos en las cicatrices que deja la segunda guerra mundial en Italia. De esta forma el cine en América Latina se involucraría profundamente en la creación de una nueva estética propia, nacional y popular. En esta ponencia se quiere rescatar el aspecto político del cine de los 60s y 70s, profundizando en el entramado estético y político apuntando hacia la formulación de una estética de la liberación latinoamericana que busca incitar a la acción política y el cambio social.

Política y cine: el nuevo cine latinoamericano hacia una estética de la liberación

Por: Karen González Martínez

Universidad Nacional de Colombia sede Medellín

Introducción

La primera mitad del siglo XX se caracterizó en buena medida por el desarrollo de nuevos medios de producción que trajeron consigo una serie de cambios a nivel tecnológico, económico y sociopolítico. El desarrollo científico y tecnológico se posicionan como pilares de la sociedad moderna, que se sustenta bajo los paradigmas del imperio de la razón y la mecanización de los procesos productivos, dando vía al desarrollo de una sociedad industrializada marcada por el triunfo del capitalismo como sistema económico y político dominante.

La producción industrial y el desarrollo económico a gran escala y en cadena, como elementos fundamentales de la sociedad moderna, se hacen también presentes en los procesos culturales, creativos y artísticos de la del fetiche de la tecnificación. Tal es el caso de las artes cinematográficas de principios de siglo en los Estados Unidos y en Europa, que de incipientes estudios, casi experimentales, pasan a ser grandes complejos cinematográficos que rápidamente resultarían imbricados en las lógicas comerciales y de consumo como industrias de la cultura hegemónica.

Análogamente en los países del *tercer mundo* el mito de la modernidad, la tecnificación, el desarrollo económico y demás valores de la sociedad capitalista tomarían connotaciones semejantes a las del sometimiento, desigualdad, pobreza, explotación y *subdesarrollo*, en virtud, a que la mayoría de estos países eran principalmente productores de materias primas y no de bienes de consumo, es decir, que su *desarrollo* industrial era poco o nulo. A lo cual se le suma el dominio colonial e imperialista ejercido por las potencias mundiales. A razón de lo anterior se establecerían a nivel mundial relaciones de poder asimétricas entre el occidente sobre oriente, y del norte sobre el sur. Un ejemplo cercano ha sido la relación que América Latina y sus múltiples gobiernos han sostenido frente a países como los Estados Unidos.

Es en medio de este contexto que América Latina se vuelve una receptora pasiva de los contenidos culturales norteamericanos y europeos, que han sido recibidos sin filtro, crítica o relación de reciprocidad alguna. Dichos contenidos no buscaban otra cosa –para aquel entonces- que la reproducción de los modelos hegemónicos de la cultura occidental y capitalista, con el objeto de abrir mercados para sus mercancías. Tal situación degradó en una subalternización de los contenidos culturales propios al ser contrastados con otros de mayor atractivo estético y técnico, que por más “bellos” y “bien” hechos no correspondían a las realidades y problemáticas de cada país.

Para los años sesentas y setentas el clima político y económico en Latinoamérica era de crisis producto de la rampante desigualdad, los altos índices de pobreza, que coincidió con las dictaduras militares y la fuerte exclusión política y social diseminada por el continente. Este escenario tan asiduo de conflictos, sirvió de caldo de cultivo al surgimiento de una serie de

expresiones que van desde lo político y lo militar, como las insurgencias, hasta lo estético; como la pintura y la literatura, en reacción a un modelo hegemónico impuesto al margen de las realidades nacionales. Es así que respondiendo a las necesidades de cada contexto el cine se posiciona como un lenguaje, un medio y una alternativa reivindicativa a la construcción y representación de la realidad.

Esta ponencia quiere en esencia rescatar el aspecto “transformador” o “liberador” –como aquí lo llamaremos- del cine de los 60s y 70s, profundizando en su entramado estético y político más allá de la militancia y la denuncia política. Para lo cual ésta se encuentra dispuesta en cinco temarios que facilitan la lectura y la interpretación tanto de las fuentes aquí recogidas como quien escribe. El primer punto corresponde a un contexto político y cinematográfico; el segundo punto es ya un acercamiento al cine latinoamericano de los 60s o 70s o “nuevo” cine; un tercero versa sobre el cine político y su carácter reivindicativo y liberador; en el cuarto se aterrizan las aproximaciones de los puntos anteriores en casos específicos como lo son Cuba, Argentina y Brasil; y por último las conclusiones.

1. Contexto político y cinematográfico

Latinoamérica para la década del 60 se encontraba inmersa en las lógicas del ajedrez mundial como una ficha más del lado de los Estados Unidos, país que se encontraba en medio de un enfrentamiento político, ideológico, militar y tecnológico con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas –URSS-, principal adversaria de los EE.UU después de la segunda guerra mundial. A tal confrontación se le conocería como *guerra fría*, que se caracterizaría por

suponer un clima de incertidumbre y crisis política constante que podría llegar a redundar en una nueva guerra mundial, pero a escala termonuclear. Pero pese a los discursos apocalípticos de ambos bandos, estos aceptaron el reparto del poder global obtenido y establecido al fin de la segunda guerra mundial, como lo señalaría el historiador inglés Eric Hobsbawm “ *lo que suponía un equilibrio de poderes desigual, pero indiscutido*” (Hobsbawm, 1995), aprendiendo ambas potencias a coexistir pacíficamente, resolviendo sus controversias por vía diplomática, contando con el armamento nuclear como elemento de persuasión política y no un elemento de guerra, o bien, trasladando sus rivalidades a otras latitudes como fue el caso de Corea y Vietnam.

En este contexto surge un conglomerado de nuevos Estados como resultado de los procesos de descolonización en África y Asia, a los cuales se les conocería más adelante como los países no alineados o del tercer mundo –en analogía al tercer Estado francés-(Stam, 2001, pág. 115), los cuales emergerían en situación de pobreza, exclusión y “desarrollo económico desigual” como consecuencia de años de dominación colonial. Por lo cual no pasaría mucho tiempo para que estos países buscaran escenarios a sus propias reivindicaciones, en los cuales entrarían a fisurar la lógica bipolar e imperial del poder, ejercida por las principales potencias mundiales.

Latinoamérica como parte del bando occidental y capitalista asistiría al florecimiento de diversas manifestaciones políticas, sociales y culturales nacionales y populares en su seno contra de la dominación económica, política y cultural ejercida por el imperialismo norteamericano.

La dominación y el colonialismo estético y cultural serían ejecutados principalmente por la ostentosa industria del cine norteamericano, en cabeza de las grandes productoras de Hollywood, que entre las décadas de los 30s, 40s y 50s, lograría moldear al espectador latino a sus estilos narrativos y dramáticos del *“happy ending”* y el *“American way of life”*, que ofrecían al espectador “subdesarrollado” la ilusión de un vida mejor, contrastada con la frustración que significaba corroborar que ninguna de esas expectativas era realizable al salir del cinema.(King, 1994, pág. 57).

En oposición al dominio cinematográfico, estético y cultural establecido por Hollywood en la primera mitad del siglo XX, en Latinoamérica surgieron iniciativas de establecer industrias cinematográficas nacionales, siendo los ejemplos más destacados Argentina, Brasil, México y en buena medida Cuba (King, 1994, pág. 61). El objetivo principal de estas iniciativas era formar un muro de contención cultural ante la omnipotencia del cine industrial norteamericano, para lo cual reeducar y descolonizar al público de las narrativas de Hollywood era tarea esencial. Labor, que sería emprendida no sin dificultad por los realizadores del “nuevo” cine latinoamericano.

2. Hacia un “nuevo” cine

El nuevo cine latinoamericano nace inspirado en el arquetipo cinematográfico de los realizadores italianos entre 1945 a 1965, que era un cine inspirado y realizado en la posguerra, que se abocaba a lo profundamente humano (Sanjinés, 2008). Dedicado, ya sea en la calles o en estudio, a retratar una sociedad en medio de una profunda crisis social y política, buscando convertirse en lugar y fuente de reflexión de la misma.

Películas como *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini (Rossellini, 1945) y el *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica (Sica, 1948), son muestra del compromiso en la creación de imágenes que reflejarían las realidades de la sociedad italiana de la posguerra. A través de las cuales se buscaba generar denuncia y crítica a la situación económica y social, abriendo camino a nuevas narrativas que se desprendían del documental, transformándose en relatos ficcionales que eran reproducidos de las calles. Adaptando la producción y al realización a las situaciones apremiantes de un cine corto de presupuesto y volcado a la realidad, rompiendo con el paradigma de los artificios escénicos y narrativos.

Por ejemplo, en *Roma ciudad abierta* de Rossellini, se nos ubica en la Roma ocupada por los nazis hacia el final de la segunda guerra mundial, siendo una película elaborada sobre la marcha e inspirada situaciones reales como el fusilamiento de un cura y las contingencias que rodearon a sus ciudadanos en medio de la confrontación. Rodada al final de la guerra, teniendo por escenario “natural” la ciudad en ruinas, con actores no profesionales y escasos recursos técnicos, Rossellini y su equipo logran recrear un universo que no es diferente de mundo experiencial. Dotando de humanidad a los personajes, logra una historia colmada de resistencia, optimismo y esperanza en medio de la destrucción y la muerte.

La narración nos introduce en el universo cotidiano de una serie de personajes que desde su quehacer diario constituyen un frente de resistencia a la ocupación y la guerra. Es así como en medio de la precariedad la gente logra articularse y actuar conjuntamente contra el régimen, evadiendo las trampas y persecuciones del poder, caracterizado por el Mayor alemán quien persigue al

ingeniero Manfredi líder de la resistencia italiana. El desenlace de la película discurre entre la muerte varios personajes en circunstancias crueles e injustas, no siendo esto motivo de depresión para el espectador, sino un mensaje de aliento y humanidad en medio de la crisis social que padece Italia.

Por otro lado, tenemos al *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica como retrato de la pobreza, la desigualdad y la penuria que sufren las personas a finales de la segunda guerra mundial. Es una narración que involucra al espectador con la injusticia y las situaciones apremiantes que pasa un padre con su hijo en busca de un objeto robado, una bicicleta, que es su única garantía de trabajo. Pese a todos los esfuerzos del hombre por recuperar la bicicleta estos resultan vanos y al final decide optar por robar una para sí, pero es atrapado en medio del intento de fuga y sometido a la humillación y escarnio público frente a su hijo.

En general esta nueva forma de hacer cine recibiría el nombre de *neorrealismo*, que más adelante serviría como fuente de inspiración a los realizadores del “tercer mundo”, debido principalmente a su amplia distribución internacional, junto con la inmigración de realizadores italianos a América Latina y los casos de los varios cineastas latinos formados en el Centro Sperimentale de Roma, como, Fernando Birri, Julio García Espinosa, Tringuerino Neto y Tomás Gutiérrez Alea (Stam, 2001, pág. 116).

El neorrealismo se caracterizaría entonces por su gran capacidad poética y conmovedora en medio del severo dramatismo de sus historias, que expone y desnuda en sus secuencias, las más crueles realidades sin hacer exhibicionismo de ellas. El cual se grababa sobre la marcha y en exteriores,

contando con escasos recursos técnicos y profesionales, lo cual antes de significar un impedimento enriqueció su capacidad narrativa y de montaje.

Según el teórico y realizador boliviano Jorge Sanjinés la herencia del neorrealismo italiano al cine latinoamericano se debe en gran medida a que en ambos cines mediaron circunstancias históricas y sociales similares como producto de fuertes crisis sociales y políticas (Sanjinés, 2008); se dedicaron a la denuncia de las circunstancias sociales económicas, políticas y culturales, de un lado, una Italia que sufría los embates de la posguerra, y del otro, una Latinoamérica dominada y castigada por las oligarquías nacionales y las dictaduras militares serviles a los Estados Unidos.

Lo anterior aunado a la chispa revolucionaria que invadía a Latinoamérica, producto de la revolución cubana, lanzó a los realizadores de todos los países a desarrollar narrativas nacidas de las calles y sus realidades, de inspiración nacional y de bajo presupuesto, donde el objetivo era crear *“un cine técnicamente pobre pero imaginativamente rico”* (Stam, 2001, pág. 117), para lo cual era necesario una flexibilidad estética que correspondiera a las diferentes situaciones sociales (King, 1994, pág. 103), teniendo un mayor margen de libertad narrativa, junto con el empleo de técnicas documentales y equipos ligeros.

Este nuevo tipo de narrativas surgen en medio de un mundo bipolar, en una región arrinconada en la periferia mundial, subdesarrollada, y con una alta relación de dependencia económica, política y cultural con las grandes potencias occidentales -principalmente con los Estados Unidos- con la pretensión trastocar la estética y la cinematografía dominante con una clara

intencionalidad política. A estas narrativas se les conocería se les conocería como Nuevo¹ Cine Latinoamericano, siendo “Nuevo” el rotulo con el que se daría a conocer el cine latinoamericano producido en los años 60s y 70s, orientado principalmente a hacer cine social, cercano al cine de autor y distante de los circuitos de comerciales del cine espectáculo, lo cual no quiere decir que antes de los 60s en América Latina no se hiciera cine.

Pero aun así pese a la coincidencia de temas, narraciones y de contextos, como dice el profesor Juan Fernando Saldarriaga y Simón Puerta (Saldarriaga & Puerta, 2011) “... no se puede hablar de movimiento latinoamericano de cine, sino más bien de una diversidad de grupos de nuevos realizadores...”, por lo cual cada una de las expresiones cinematográficas en Latinoamérica responde a las diversidades de cada país, teniendo por hilo conductor común establecer una ruptura con la hegemonía ideológica y estética del cine comercial norteamericano y del cine arte europeo.

Es así como en América Latina nacen nuevas formas de contarse a sí misma, acorde a sus múltiples contextos, dinámicas e historias, que en un inicio consistirían en una fuente de reflexión que, en muchos casos, apuntaría a la acción política y la transformación social.

3. Hacia un cine político

Como se ha expresado anteriormente, la cinematografía latinoamericana de los años 60s y 70s encuentra su principal inspiración en el neorrealismo italiano, heredando de este su carácter crítico y registro fiel de la realidad social, pero a

¹Movimiento que coincide con el movimiento del boom latinoamericano.

su vez también bebió del cine de autor francés, con el cual las opiniones políticas particulares de los realizadores adquieren un papel preponderante en la producción de películas. A esto se le suma la influencia del montaje del cine soviético en cabeza de realizadores como Sergei Eisenstein y Dziga Vertov, quienes veían en el montaje un devenir ideológico fundamentado en la teoría marxista de la contradicción dando cuenta de los fenómenos sociales desde estéticas más realistas (Saldarriaga & Puerta, 2011).

El nuevo cine latinoamericano responde entonces, a una serie de condiciones sociales, políticas y culturales, tanto nacionales como internacionales, que le dotan de su peculiar carácter contestatario, popular, y nacional, que incita a romper las actitudes neocoloniales amenazando con fisurar las prácticas monopólicas de las compañías norteamericanas (King, 1994, pág. 102). En este sentido Víctor López señala la existencia de *“distintas políticas que responden a distintas maneras de ver el mundo”*(López, 2010, pág. 3), es decir, que los autores responden a un contexto y dan su visión sobre el mismo. Posibilitando la combinación – hasta esquiva- de las vanguardias políticas y estéticas de los sesentas.

Por lo anterior, es necesario comprender las relaciones de poder imbricadas en un contexto socio-cultural específico, donde la producción cinematográfica es testigo y relatora de las mismas, y por consiguiente el sentido de las películas cambia de un país a otro, pero no de intencionalidad política. Esto lo podemos evidenciar en los pronunciamientos escritos por los mismos realizadores a finales de los sesentas, donde se codifica el carácter perentorio de la creación de una cultura y una estética nacional, que sea accesible a toda la población,

siendo esto una de las tantas garantías para un futuro proceso de descolonización y liberación nacional.

Para comprender a mayor profundidad el fenómeno del nuevo cine latinoamericano, con sus planteamientos teórico-prácticos, es necesario empezar por los principales precursores, que por razones metodológicas solo serán tres países.

3.1. Cuba y el cine imperfecto

Con el triunfo de la revolución cubana se hacía cada vez más apremiante la creación de una nueva cultura popular², que desplazaría la idea burguesa de cultura. De esta forma aparece el cine en escena como una herramienta de difusión y propaganda política, tanto para el interior y el exterior de la isla, que posibilitó la democratización y la exhibición de los principios de la revolución a cualquier espectador, incluso, si éste era analfabeto. El cine en Cuba tendría un carácter bastante particular al tener auspicio directo del Estado, soslayando la limitación económica y posibilitando la exploración estética y narrativa.

Por un cine imperfecto, sería el título del manifiesto de Julio García Espinosa, en el cual establece la diferencia comparada entre un cine perfecto o técnicamente logrado, con un cine imperfecto que está constantemente haciéndose en medio de la actividad artística y la sociedad de clases (García, 1969). Esto, sin querer pretender aludir al cine imperfecto como un cine “mal hecho” sino, a un cine que habla desde los de abajo y sus problemáticas; que es fuente de reflexión y auto reflexión constante en busca de cambiar el estado de cosas mostrando su clara aspiración revolucionaria.

² Entiéndase por arte o cultura popular las expresiones o lenguajes estéticos hechos por el pueblo y no para el pueblo.

El hilo argumental de este tipo de narrativa sería el proceso o el discurrir de los problemas, que constituyen el almendrán central de la historia, en busca de una respuesta que al mismo tiempo es pregunta. De esta forma se plantea como lenguaje la dialéctica –no dicotómica- al centrarse en el desarrollo o la síntesis de un problema.

Los planteamientos de Julio García respecto al cine imperfecto pueden ser condensados en la película *Memorias del Subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (Gutiérrez, *Memorias del subdesarrollo*, 1968), pues a pesar de la cuidadosa elaboración técnica, ésta se desarrolla en una sociedad de clases, con sus limitaciones y cambios. Esta película nos muestra a modo de monólogo interior las reflexiones de Sergio, un burgués que decide quedarse en Cuba, que giran alrededor de su vida personal y los cambios que experimenta para aquel entonces la sociedad cubana. Gutiérrez Alea nos plantea en este punto la relación dialéctica entre el subdesarrollo y el cambio social en ciernes, a través de la reflexión constante del concepto subdesarrollo que es resemantizado constantemente, señalando abismos, incongruencias y porque no soluciones a diferentes problemáticas.

De esta forma el director cumple con el carácter reflexivo del cine imperfecto, al tiempo que no busca crear un “público” sino interrogar al público, haciéndolo participe de la película con un personaje con el que difícilmente se identificaría.

3.2. Argentina y el “tercer cine”

A diferencia del cine cubano, el cine argentino se desarrolla en la clandestinidad a partir de las reflexiones como las de Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas, integrantes en aquel entonces del *Grupo de Cine*

Liberación, comprendidas en su texto *Hacia un tercer cine*, que más que un postulado estético es una declama política a favor de un cine altamente politizado y militante. Los autores en éste reconocen como uno de los asuntos más problemáticos a nivel político y cultural el fenómeno entre el colonizador y el colonizado, entre la cultura dominante y la cultura nacional. Siendo la primera categoría la que encarna la relación dialéctica entre los dominadores y los oprimidos; en la segunda en cambio distinguen de la cultura dominante la actitud del colonizado pasivo, que niega lo nacional, lo propio y oculta la explotación y la usurpación de recursos, mientras, la cultura nacional es la cultura popular ligada a las ideas de liberación, democracia y justicia social.

Es así como Getino y Solanas entrarían a definir la razón de ser del “tercer cine” al distinguirlo de los otros “dos”, siendo el primer tipo de cine el que corresponde al mundo del espectáculo auspiciado principalmente por Hollywood; y el segundo cine o cine arte, que atañe a las vanguardias europeas; y por último, el tercero, el cine que tiene origen en los países subdesarrollados con toda clase de limitación técnica, censura y exhibición, se le llamaría cine de liberación, asumiendo liberación como una reflexión que lleva a la acción política.

La hora de los hornos, película de los mismos autores, es un documental en el cual se recogen todos los postulados políticos antes enunciados, combinados con un estilo documental, narración voz en off y entrevista, logrando articular un ensayo audiovisual que se remite al relato histórico alrededor de la denuncia al saqueo colonial perpetrado por las empresas extranjeras en connivencia con un sector de la oligarquía argentina. El documental se encuentra dividido en tres partes, en las cuales se encuentra organizado y alojado la historia de

manera lógica y en buena medida fragmentaria, lo cual hace posible que cada parte pueda ser vista independientemente de la otra. Esto sin desechar en ningún momento la inspiración central del film, que ha sido la denuncia como fuente de conciencia, haciendo de ella un móvil para la acción política liberadora, llamando a la reflexión, a la resistencia, invitando al espectador a ser protagonista, un sujeto activo, de su propia historia así se incurra en la violencia.

3.3. Brasil y el cine del hambre

“Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasilero en su mayoría no entiende. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasilero es una vergüenza nacional, y no sabe de dónde viene. Nosotros sabemos que el hambre no será curado por los planes de gabinete y que los arreglos del technicolor no esconden sino que agravan sus tumores. Así sólo una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación del hambre es la violencia.” (Rocha, 1965)

Glauber Rocha, destacado director y realizador brasileño, parte del padecimiento físico, que no es solo físico, para hacer visible la realidad del sometimiento y la dominación imperialista y colonial sobre el cine nacional, la cultura y la economía. Ante el sometimiento, el cineasta brasileño se propone dos misiones, la primera de ellas es que debe apostar por el control de las pantallas de exhibición para un nuevo cine y la creación de una nueva estética libre de neocolonialismo en términos simbólicos; y la segunda misión consiste

en educar al hambriento de su hambre, de su propia identidad cultural y sobre el carácter nacional y popular que tiene la lucha que debe emprender, sirviendo su trabajo de inspiración a la lucha de liberación en Brasil.

Entre las películas que son reconocidas como referentes del Cinema Novo brasileño y latinoamericano está *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Rocha, que desnuda el drama del campesino desposeído a manos del terrateniente, siendo la historia de un vaquero que cansado de padecer los maltratos del patrón, lo mata, y huye junto con su esposa de la justicia hacia el norte. La huida de Miguel y su esposa pareciera ser un intento de escapar de la miseria, y el asesinato del patrón una incitación a la liberación por medio de la violencia revolucionaria. La historia combina elementos de la tradición, el misticismo, la desigualdad social, la religión y la revolución en busca de lo nacional y lo popular.

4. Hacia una estética de la liberación

Si bien la realidad social y política en cada país de América Latina en los años 60s y 70s era diferente no eran tan distintos los objetivos que perseguían los realizadores. El desarrollo de una estética propia o una estética de la liberación se encontraría sujeto a dos momentos, el primero, meramente reivindicativo de una cultura nacional; el segundo, de una cultura nacional propia que incentivara a la población a la consecución de cambios sociales que rompieran todos los lazos de dependencia neocolonial, más allá de los culturales.

El “nuevo” cine latinoamericano se caracteriza fundamentalmente por la búsqueda de una estética propia, que fuese consecuente con las reivindicaciones nacionales y populares. Que en un primer momento reclaman

la participación del espectador en el ejercicio de construcción de significados con base a lo proyectado, con la intención de que este indague y se pregunte sobre el sentido del filme, buscando liberarlo de la apatía y la magia del cine espectáculo (López, 2010, pág. 5).

En el segundo momento se plantea la intencionalidad política de la película, que ya no busca a un espectador reflexivo, sino a un espectador de acciones que se involucre en la lucha por la liberación, así sea por medio del ejercicio de la violencia. La creación de una nueva estética que rompiera con las formas tradicionales de producción y distribución cinematográfica, exige la reformulación del lenguaje cinematográfico y la invención de nuevos códigos, respondiendo a la nueva estética de una identidad cultural, nacional y popular.

5. A manera de conclusión

En este breve trabajo se pretende hacer un acercamiento al nuevo cine latinoamericano desde su perspectiva política, así como de sus principales aspectos teóricos, como los escritos de los mismos directores, y estéticos en la creación de narrativas más acordes a la diversidad y las exigencias de una lucha política. Lo que nos podría dar luces acerca del quehacer cinematográfico actual, de cómo el cine de los 60s y 70s, con sus diversos discursos político es soporte a la configuración de narrativas que se reinventan constantemente y que nos hablan de una historia contada por sus mismos protagonistas, creando memoria de resistencia y lucha a través del lenguaje cinematográfico.

Los aportes del “nuevo” cine latinoamericano deben ser vistos más allá de lo precario de su producción y exhibición. Estos deben ser valorados por su

riqueza poética e imaginativa y su capacidad de hacer cine con escasos recursos técnicos y financieros.

Bibliografía consultada

Hobsbawm, E. (1995). La guerra fría. En E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (págs. 229-259). Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.

Saldarriaga, J. (2011). *Ciencia política y cine, un modelo para armar: un modelo para armar: cuatro modelos estéticos-analíticos*. Medellín: UNAULA

Bibliografía citada

García, J. (1969). *Por un cine imperfecto*. Retrieved Octubre 2, 2012, from Revistas Universitária do Audiovisual: www.rua.ufscar.br

Hobsbawm, E. (1995). La guerra fría. In E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (pp. 229-259). Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.

King, J. (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer mundo editores.

López, V. (2010). *Cine político en América Latina, 1960/1970*. Retrieved Noviembre 27, 2012, from Scribd: <http://es.scribd.com>

Rocha, G. (1965). *La estética del hambre*. Retrieved Noviembre 27, 2012, from Cinema novo: cinemanovo.com.ar

Saldarriaga, J., & Puerta, S. (2011). El cine político latinoamericano en dos capítulos: Chircales (1964-1972) y Dios y el diablo en la tierra del sol (1964). *Revista UNAULA* 31, 253-274.

Sanjinés, J. (2008, Octubre 29). *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*. Retrieved Octubre 2, 2012, from lapetus: <http://www.lapetus.uchile.cl>

Stam, R. (2001). Teorías del cine. In R. Stam, *Cine y teoría en el Tercer Mundo* (pp. 115-124). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Filmografía

Gutiérrez, T. (Dirección). (1968). *Memorias del subdesarrollo* [Película].

Rocha, G. (Dirección). (1963). *Dios y el diablo en la tierra del sol* [Película].

Rossellini, R. (Dirección). (1945). *Roma, ciudad abierta* [Película].

Sica, V. d. (Dirección). (1948). *Ladrón de bicicletas* [Película].

Solanas, P. (Dirección). (1968). *La hora de los hornos* [Película].