

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **DAYSI NATHALY BURBANO HINOJOSA**, CI. 1719020487, autora del trabajo de graduación titulado: **“EL SUFRIMIENTO COMO UN IDEAL DE LIBERACIÓN EN EL CINE PERIFÉRICO: UN ACERCAMIENTO AL ORIGEN DE LA IDEA DE SER LATINOAMERICANO”**, previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN PERIODISMO PARA PRENSA, RADIO Y TV** en la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura:

1. Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.
2. Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través del sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 26 de Octubre del 2011

Daysi Burbano Hinojosa
C.I. 1719020487

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
PERIODISMO PARA PRENSA, RADIO Y TV.

EL SUFRIMIENTO COMO UN IDEAL DE LIBERACIÓN EN EL CINE
PERIFÉRICO: UN ACERCAMIENTO AL ORIGEN DE LA IDEA DE SER
LATINOAMERICANO.

DIRECTOR: MTR. LEON ESPINOSA

DAYSÍ NATHALY BURBANO HINOJOSA

2011

*A ese caballero de La Mancha, loco, soñador
que siempre confió en mí y me enseñó a creer
en la aventura de la vida y el amor ...*

*A Dulcinea, divinidad del caballero y de la misma Wiracocha!
Que me inculcó la nobleza, la misericordia, y la ternura, de su alma...*

A ella, que sacrificó su tiempo para educarme y hacerme feliz.

Dedico este trabajo a mis guerreros, mis luchadores constantes de la vida.

*A quienes con su sabiduría, sencillez y humildad sembraron en mi ser
la grandeza de su espíritu...*

Gonzalo y Ana

A DIOS, por darme la fortaleza y la fé

A Carla, mi compañera en este viaje, mi cómplice y mi eterna amiga, gracias por apoyarme en la culminación de este sueño.

A Luis, el amor de mi vida; quién me ilumina con su alegría y con quién espero compartir mil amaneceres y triunfos el resto de mis días...gracias por alentarme y confiar en mí en cada momento.

A mi Director León Espinosa, maestro y amigo; que supo guiarme en el laberinto de mis pensamientos en la realización de esta disertación.

A Lourdes Pérez y Jimena Leiva, mis lectoras, por su valiosa orientación y paciencia en la consecución de este trabajo.

A Carolina Larco, profesora y amiga por su apoyo incondicional

A todos mis profesores que formaron parte de mi amor a esta carrera, por inspirarme a ser una gran profesional cada día.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	13
El Cine latinoamericano	13
1.1 Antecedentes del origen de Latinoamérica	13
1.2 Antecedentes del cine latinoamericano	18
1.2.1 El Nuevo Cine Latinoamericano	22
1.2.2 Influencias estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano.....	28
1.2.2.1 El Neorrealismo Italiano	29
1.2.2.2 La Nouvelle Vague francesa	31
1.2.2.3 El Realismo Mágico	32
1.3 Marco histórico de las películas a analizar	35
1.3.1 Memorias del Subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1968)	35
1.3.2 Machuca de Andrés Wood (Chile, 2004)	39
1.3.3 La Estrategia del Caracol de Sergio Cabrera (Colombia, 1993)	42
1.3.4 El Violín, de Francisco Vargas Quevedo (México, 2005)	45
CAPITULO II	49
Marco Teórico	49
2.1 El concepto de Represión.....	49
2.2 El Sufrimiento	55
2.3 La filosofía de la Liberación Latinoamericana	61
CAPÍTULO III	66
Análisis Cinematográfico	66
3.1 “Memorias del Subdesarrollo” de Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968.	67
3.1.1 Título del Film.....	67
3.1.2 Análisis de la primera secuencia de la película relacionado con el final	69
3.1.3 Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.	70
3.1.3.1 El Montaje - Estructura narrativa:	70
3.1.3.2 Tratamiento del color	75
3.1.3.3 Empleo del tiempo cinematográfico.....	76

3.1.3.4	Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música).....	77
3.1.3.5	Tipos de Planos más importantes	78
3.1.3.6	Movimientos de Cámara más significativos	79
3.1.3.7	Construcción de los Personajes	79
3.2	Análisis de la película “Machuca” de Andrés Wood, Chile, 2004.....	82
3.2.1	Título del Film.....	82
3.2.2	Análisis de la primera secuencia de la película con respecto al final.....	83
3.2.3	Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.	84
3.2.3.1	El Montaje - Estructura narrativa:	84
3.2.3.2	Tratamiento del color	86
3.2.3.3	Empleo del tiempo cinematográfico.....	88
3.2.3.4	Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música).....	89
3.2.3.5	Tipos de Planos	90
3.2.3.6	Movimientos de Cámara	91
3.2.3.7	Construcción de los Personajes	91
3.3	Análisis de la película “La Estrategia del Caracol” de Sergio Cabrera, Colombia, 1993.....	93
3.3.1	Título del Film.....	93
3.3.2	Análisis de la primera secuencia de la película con respecto al final.....	94
3.3.3	Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.	95
3.3.3.1	El Montaje - Estructura narrativa:	95
3.3.3.2	Tratamiento del color	96
3.3.3.3	Empleo del tiempo cinematográfico.....	97
3.3.3.4	Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música).....	99
3.3.3.5	Tipos de Planos	99
3.3.3.6	Movimientos de Cámara	100
3.3.3.7	Construcción de los Personajes	101
3.4	Análisis de la película “El Violín” de Francisco Vargas Quevedo, México, 2005	103
3.4.1	Título del Film.....	104
3.4.2	Análisis de la primera secuencia de la película con el final de la historia	105
3.4.3	Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.	105
3.4.3.1	El Montaje - Estructura narrativa:	105
3.4.3.2	Tratamiento del color	106
3.4.3.3	Empleo del tiempo cinematográfico.....	107
3.4.3.4	Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música).....	108

3.4.3.5 Tipos de Planos	109
3.4.3.6 Movimientos de Cámara	109
3.4.3.7 Construcción de los Personajes	110
3.5 Análisis Valorativo y Teórico convergente de los cuatro filmes bajo el enfoque de Represión, Sufrimiento y Filosofía de la liberación.....	111
4. CONCLUSIONES.....	126
BIBLIOGRAFIA.....	129
ANEXOS	139

INTRODUCCIÓN

La presente disertación se propone analizar las características de cuatro películas representativas del cine latinoamericano donde parecería que el sufrimiento es un ideal de liberación que reivindica una identidad local adscrita a cada territorialidad específica.

Por muchos años, el cine latinoamericano ha sido catalogado como lacrimógeno, melodramático y sufridor. Es por eso, que esta investigación plantea al cine Latinoamericano como una herramienta que rescata la memoria colectiva y permite la comprensión de procesos sociales dolorosos que reclaman identidad; a través de historias, personajes, guiones y lugares más próximos a la cotidianidad del hombre latino: como la tierra, el barrio, la ciudad, la escuela, las calles, lo popular, entre otros.

En el primer capítulo de la investigación se utilizará el método exploratorio con fuentes diversas como: libros, páginas web, tesis, artículos, entrevistas, fichas técnicas; entre otros; seguido de un breve análisis del origen de Latinoamérica desde su descubrimiento, conquista y emancipación; que ayudará a reflexionar sobre los imaginarios de la latinidad en el contexto del mestizaje cultural.

Dentro de este primer capítulo, se indagará sobre los antecedentes del cine latinoamericano para conocer su trascendencia con el pasar de los años y el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, como un movimiento que muestra una lectura crítica sobre la historia y las realidades sociales del continente y sus influencias estéticas. Posteriormente, en este primer apartado, se explorará el marco histórico de las películas a observar, para determinar el sufrimiento respecto a la represión de cada época y responder a las interrogantes que giran alrededor de esta disertación: ¿De qué manera el cine latinoamericano aborda la realidad en el desarrollo de sus películas? ¿Cuáles son

las características del cine latinoamericano? ¿Dónde se expresa el sufrimiento y carácter reivindicativo?

Para la búsqueda de las respuestas a estas interrogantes, se escogió cuatro filmes representativos que se contextualizan en épocas que marcaron hitos en la historia y pensamiento latinoamericano: “Memorias del subdesarrollo” de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba - 1968); “Machuca” de Andrés Wood (Chile – 2004); “La estrategia del Caracol” del director Sergio Cabrera (Colombia -1993); y por último, “El Violín” de Francisco Vargas Quevedo (México - 2005). Estos filmes fueron elegidos porque cuestionan al espectador su memoria y su identidad sobre varios aspectos culturales que se confrontan, frente al fenómeno de la historia, desde la perspectiva del sentir latinoamericano. Las cuatro películas convergen en época, temática, problemática social, cultura, historia, etc.

“Memorias del Subdesarrollo” se contextualiza en los primeros años de la Revolución Cubana, que fue una alternativa a imitar para importantes sectores políticos y sindicales de América Latina que veían en el modelo socialista una posible solución a sus problemas cotidianos. Los jóvenes latinoamericanos de aquel entonces, hicieron eco de la corriente mundial que cuestionaba el orden establecido.

“Machuca” hace referencia al 11 de Septiembre de 1973, cuando el General Pinochet derrocó al Presidente socialista Salvador Allende. Los militares, apoyados por los grandes grupos económicos y la banca internacional, implantaron una férrea dictadura, persiguiendo, torturando y asesinando a miles de personas que se oponían a su gobierno.

“El Violín”, se contextualiza entre los años 60 y finales de los 70 cuando se dio el fenómeno de las guerrillas urbanas y rurales para luchar contra la explotación y sometimiento latente que ejercían los grupos de poder en México. Se muestra la disputa

entre los grupos dominantes contra los más débiles. Una época de persecución brutal, desplazamientos y desaparecidos.

Y finalmente “La Estrategia del Caracol” que hace referencia al conflicto interno colombiano que se inició con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, en 1948; líder liberal de gran apoyo popular que colocó una contienda entre liberales y conservadores; a partir de esta querrela bipartidista se generó la organización de varios grupos armados revolucionarios entre los años 50 y 60 que tuvieron como resultado un desmedido incremento de violencia y desplazamientos en los años 70, época de una marcada segregación social que nos muestra la marginación de los grupos menos favorecidos en la historia de la lucha de poderes.

A partir de la cronología y contextualización histórica de las películas se estudiará las formas del contar cinematográfico de estos cuatro directores latinoamericanos; que combinan sus propias manifestaciones expresivas con los cambios que se están viviendo en las estéticas visuales. Durante el análisis se plantea al cine latinoamericano como un cine periférico, es decir; que esta fuera de los circuitos de exhibición del mercado globalizante, que evidencia en lo cotidiano de sus historias una gran sensibilidad y una nueva propuesta ética y estética.

En el segundo capítulo se profundizará en los conceptos de “Represión y Sufrimiento” bajo la premisa del pensador universal: Sigmund Freud; quien explora las sensaciones y pensamientos del ser humano en la correspondencia con su realidad social; en donde parecería que el sufrimiento –emoción reprimida- actúa como el impulso de un ideal de liberación que le permitirá comprender procesos dolorosos en la reconstrucción de su memoria para evidenciar su propia historia.

Este ideal de liberación se estudiará desde la mirada de exponentes latinoamericanos de la Filosofía de la Liberación: como Enrique Dussel, y Paulo Freire. La idea principal de esta filosofía es comenzar a pensar de manera positiva y filosóficamente, el proceso de dominación y conquista; y sus efectos como punto de partida de una verdadera emancipación. El espíritu de esta filosofía es la crítica al colonialismo europeo y norteamericano y la afirmación de lo latinoamericano como propio. Una filosofía liberadora desde el papel de oprimido.

La filosofía de la liberación pretende pensar desde la exterioridad del otro, del sistema machista imperante, del sistema pedagógicamente dominador, del sistema políticamente opresor y destruir los papeles de dominador y dominado, rescatando la otredad que permita un diálogo intercultural que redescubre y afirma un origen.

Finalmente, en el tercer capítulo se usará el método observacional descriptivo donde se podrá ver las películas y se tomará nota de los aspectos técnicos cinematográficos y sociales. De tal manera, que la narración fílmica ha de ser comprendida, en origen, desde el esquema clásico: emisor (espectador) + (mensaje-código-canal-contexto) + receptor (intérprete).

Para este último apartado se empleará el esquema de análisis fílmico narrativo que propone José Luis Sánchez Noriega en su *Historia del Cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, que comienza por una ficha técnica y artística como introducción a una sinopsis argumental, para seguir con el reconocimiento de los elementos formales del texto fílmico, así como aquellos que definen el relato cinematográfico, estableciendo la temática de la obra, para llegar a una crítica personal en la que se hace una interpretación final del análisis.

Para concretar el estudio de esta disertación se hará un análisis valorativo y teórico convergente de los cuatro filmes bajo el enfoque de Represión, Sufrimiento y Filosofía de la liberación. Bajo estos parámetros se establecerá una nueva visión del Cine Latino, no solo como un cine social que se acerca a una realidad sino como un cine que rescata identidades locales desde el sufrimiento y represión de cada pueblo.

Para finalizar el estudio, se explorará si esta reivindicación lo hace diferente y lleno de sentido por contener historias que se acercan a la realidad y rompen todo esquema del tradicional cine globalizante.

CAPÍTULO I

El Cine latinoamericano

1.1 Antecedentes del origen de Latinoamérica

Para desarrollar la investigación sobre “*el sufrimiento como un ideal de liberación en el cine periférico*” –entendido como un cine que está fuera del sistema globalizante- es necesario estudiar y aproximarse al origen y la idea de América latina. Cabe recalcar que el descubrimiento, la conquista y la independencia estuvieron marcados de complejas transformaciones sociales.

Enrique Dussel, en su filosofía de la liberación latinoamericana, afirma que: *América ni fue "inventada" ni "des-cubierta", sino simplemente "invadida"*. Una idea que envuelve un sinnúmero de hechos y acontecimientos que constituyen procesos lentos y dolorosos. Los años han pasado, las experiencias han profundizado la reflexión, pero, sobre todo, la memoria del pueblo latinoamericano va tomando dimensiones históricas.

América latina no siempre se llamó así, sus primeros habitantes lo denominaron de diversas maneras como: “los cuna” que significa que viven en “Tierra Firme”; mientras que en las actuales Panamá y Colombia lo llamaban: “Abya Yala”, es decir: “Tierra en plena madurez”; aparecieron después nombres como: “Indias Occidentales”, “Nuevo Mundo” o “América Española” que datan del siglo XVIII y durante varias décadas América se mantuvo en un limbo identitario.

A partir del siglo XIX se fueron consolidando los estados-nación y se aclaró un escenario común. En la década de los años sesenta se comenzó a hablar de “América Latina”, este nombre se vinculaba a la “Latinidad” es decir; al paradigma que entonces circulaba en Francia como expresión de modernidad y desafío al predominio

anglosajón. El nombre estaba marcado por el hecho colonial y denotaba la pertenencia de España y Portugal. Por ello Latinoamérica comprende todos los países que fueron colonias de España, Portugal y Francia. Dado que los idiomas de estos países provienen del latín. Mestizos, indígenas, afros, y grupos dominantes se sentían “latinos”, es decir, herederos de la civilización mediterránea y cristiana.

Con el paso de los años y en la medida en que las primeras fundaciones se convirtieron en ciudades y los territorios en reinos, dio lugar a un orden de dominación que conocemos como colonial que perduró por más de dos siglos (1550 – 1810). Durante este largo periodo el propósito fundamental de la corona española se encaminó a defender la religión católica y a sacar provecho económico de sus colonias. Los aborígenes fueron asignados para trabajar en las tierras del encomendero y los negros fueron traídos de África para laborar arduamente en las minas y en las plantaciones. Este encuentro de culturas dio como resultado el mestizaje, nuestro principal rasgo cultural.¹

El nombre de América adquirió una connotación emancipadora. Tanto en los territorios españoles como en las colonias inglesas del norte, los partidarios de la independencia defendieron un espíritu americanista para oponerse a la Europa imperial. Después de independizarse en 1776, las colonias del norte adoptaron el nombre de Estados Unidos de América. De manera similar, los nuevos gobernantes de las colonias que se independizaron de España entre 1810 y 1830 hablaban de “las repúblicas americanas” para referirse a los países hispanohablantes del continente. Sin embargo, una vez consolidadas las nuevas repúblicas, este doble americanismo se hizo cada vez más conflictivo.

¹ Ayala, Mora. Enrique. “Origen de la identidad de América Latina a partir del discurso católico del siglo XIX”. En: “La Latinité en question”. París, FR: Institut des Hautes Etudes de l’Amerique Latine, Unión Latine, 2004.

En 1836, el economista político Michel Chevalier publicó en París las crónicas de sus viajes por América, un continente que, para él, reproducía las divisiones étnicas de Europa: “Las dos ramas, latina y germana, se reproducen en el Nuevo Mundo. América del Sur es –como la Europa meridional–, católica y latina. La América del Norte pertenece a una población protestante y anglosajona” y a partir de ahí parece ser que muchos intelectuales y políticos tanto europeos como hispanoamericanos comenzaron a utilizar el adjetivo ‘latina’ para enfatizar las diferencias de estos países con los Estados Unidos y sus afinidades con la cultura francesa.

Mientras tanto, el gobierno francés, que se disputaba el dominio del mundo con Inglaterra, estaba encantado con esta idea de la afinidad cultural entre las naciones “latinas” de Europa y de América, lógicamente bajo el liderazgo de Francia. Estos argumentos justificaban el mercado para los productos franceses en los países hispanoamericanos y el acceso privilegiado de Francia a las materias primas del Nuevo Mundo. También en nombre de estas ideas se estableció un gobierno francés en México entre 1861 y 1867. Por esos años se publicaba en París *La Revue des Races Latines* (Revista de razas latinas), en la que se exaltaba la superioridad “espiritual” de las culturas latinas.

Fue de esta manera que la expresión “América Latina”, concebida en París, comenzó a consagrarse en contraste con la América anglosajona, en afinidad con Francia y distanciada de España.²

Para Teresa Porzecanski, América Latina va de la mano con el cristianismo arraigado de un imaginario excéntrico. Un continente inmenso y abundante, pero sobretudo un lugar del miedo y la idealización. Hombres deformes, semi-humanos, revestidos de escamas,

²Phelan, John.L. “El origen de la idea de Latinoamérica”. En: Zea, Leopoldo. (compilador). “Fuentes de la Cultura Latinoamericana”. México. Fondo de Cultura Económica S.A. 1995. 460-475.

con pezuñas y colas de lobo, seres hermafroditas con rostros de animales y Amazonas; conforman los dibujos de geógrafos y naturalistas que acompañaron los viajes de “descubrimiento”, una fauna heteróclita y monstruosa de especímenes ubicados en la frondosa imaginación del miedo. Esta autora afirma que América Latina fue pensada como una “posibilidad”; un lugar donde se depositarían los ideales todavía no realizados y los modos de vida nuevos que espiritualizaría al hombre.

Según estas afirmaciones estaba basada la filosofía que guió a los jesuitas en el establecimiento del cristianismo: la vida sencilla, la humildad, la inexistencia de la propiedad privada, la educación a partir de la moral, el matrimonio monógamo, la familia entre otros. Un poderoso aparato disciplinador traído a América Latina por la cristiandad, heredado no sólo del dogma moral, sino también de un orden jurídico procedente del Derecho Romano que implicaba una particular organización de las relaciones en el ámbito privado y público; el mismo que facilitó las propuestas de independencia de las sociedades criollas, inspirado en el mesianismo judeo-cristiano y de los sueños de transformación social.

Religiosidad, auto coacción y auto renuncia fueron comportamientos estimulados por la cristiandad en América, una especie de mecanismo de defensa del individuo para protegerse de una intromisión brutal o violencia física; pero, al mismo tiempo, también le obliga a reprimir sus propias pasiones, la efervescencia de atacar físicamente a otro.³

En esta línea de pensamiento, Porzecanski señala que la idea de “progreso” para los latinoamericanos se encuentra estrechamente relacionada a la idea de “milagro y maravilla”, que al entendimiento y la razón; es decir, más cercana a la fe que al racionalismo crítico del iluminismo. Por este motivo, la brecha que separa a América

³Porzecanski, Teresa. “Reflexiones en torno a los imaginarios colectivos de la Latinidad: las utopías latinoamericanas en el contexto del mestizaje cultural.” En: “La Latinité en question”. París, FR: Institut des Hautes Etudes de l’Amérique Latine, Union Latine, 2004. Pág. 333-341.

Latina, de América del Norte, Inglaterra o Alemania, y que la aproxima a España, Francia y a los países del mediterráneo, radica en la idea de progreso, menos ligada a un orden sistemático y acumulativo de esfuerzos colectivos controlados, y más cercana a la idea “religiosa” de la gracia o al efecto gratuito de una voluntad superior.

En otras palabras la mitificación de un líder, cuya muerte se niega, puesto que éste “permanece vivo” y “regresará” a los efectos de producir un futuro distinto; esta cosmovisión nos permite entender el comportamiento del “latinoamericano” y su relación con el mundo; donde la historia de la creación del mundo por Dios, no es mítica sino un acontecimiento histórico.

Por lo tanto la cristiandad inaugura un espacio abierto donde tienen cabida las utopías inspiradas por la latinidad, donde los latinoamericanos se volcaron a imaginar otros futuros diferentes de su propio esclavismo y dependencias coloniales, contando con ideas de: estancamiento, autonomía, servicio, individuo sujeto de derechos, subordinación y autoridad, entre otras muchas, que a su vez, fueron herencia recibida del colonizador.

Esta historia común de descubrimiento, colonialismo y dependencia es lo que realmente permite agrupar a tantos países y culturas diferentes bajo el rótulo de “América Latina” un origen que se remonta a una historia contada y creada por los europeos, que reúne rasgos y creencias híbridas marcadas de opresión, represión y sufrimiento.

Latinoamérica es un lugar de reencuentro de culturas, de identidad, de redescubrimiento de la fecunda pluralidad que la hace singular. Como dice Galeano: “*Vistos desde abajo todos parecen gigantes, vistos desde arriba todos parecen enanos. Pero de igual a igual*”

es la manera correcta de descubrir”⁴, es precisamente lo que Latinoamérica constantemente busca, para redescubrirse a través de expresiones como el arte, el cine, la literatura, el pensamiento filosófico entre otras; apuntando a la memoria y las emociones para de alguna manera sentirse liberado de una historia que les contaron.

1.2 Antecedentes del cine latinoamericano

El cine nació hace casi un siglo como una de las primeras tecnologías contemporáneas que le dio vida a la comunicación audiovisual. Según Octavio Getino, en su libro “La tercera mirada Panorama audiovisual Latinoamericano”; la primera exhibición pública en América Latina fue la del cinematógrafo de los hermanos Lumière, en Río de Janeiro, 1896; luego se lo proyectó en Buenos Aires, Montevideo y más tarde en México, Chile, Cuba y Guatemala.

Junto con la tecnología y los equipos vinieron los técnicos o cineastas –actualmente conocidos- de Francia y Estados Unidos para recoger imágenes que pasaron a constituir los tramos iniciales de la memoria audiovisual latinoamericana. La producción de imágenes se convirtió en el primer hecho comunicacional, educativo y cultural existente en América Latina destinado a registrar imágenes en movimiento.

Los primeros títulos de los videos rodados en el continente latinoamericano con influencia de los técnicos franceses, fueron en México, entre ellos: “*Grupo en movimiento del general Porfirio Díaz y familia*”, “*El general Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*” “*Grupo de indios al pie de la noche triste*” entre otros. Meses después, Eugenio Py filmó en Buenos Aires “*La Bandera Argentina*” y los venezolanos presentaron un rodaje titulado “*Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*”; y sumándose a otras apariciones de filmes está: Cuba, Uruguay

⁴ Galeano, Eduardo. “Nosotros decimos No: crónicas 1963-1988”. 7ma edición. México, DF. Siglo Veintiuno Editores S.A. 2001. Pág. 319-320.

y Brasil y al cabo de pocos años Chile, Bolivia y Perú. Es decir, aparecen dos vertientes de la cinematografía en la región: la primera, la de exhibición y comercialización; la segunda, la de la producción local de películas.⁵

El cine registraba no solo la memoria de hechos sucedidos sino también testimonios de la vida social de nuestros procesos de identidad lo cual le daba un valor etnográfico y antropológico.

En el libro *“La Historia del Cine”* de José Luis Sánchez Noriega se dice que la industria del cine latinoamericano ha estado colonizada por el cine norteamericano, que detenta tasas próximas al 90% de las taquillas desde hace décadas. Como en el resto de los mercados mundiales, la primera gran expansión de Hollywood tiene lugar tras la primera guerra mundial, en que las grandes productoras abren sucursales en las principales capitales del subcontinente.

Posteriormente con el cine sonoro tienen importancia las versiones hispanas que se ruedan en Joinville y Hollywood, en las que participan escritores y directores latinoamericanos, además de los españoles. Esas películas, que duran hasta finales de los años treinta, son versiones en español de temas e historias rodadas en inglés con la participación del star system norteamericano.

Prevalecen el melodrama y la comedia— géneros que tendrán un desarrollo importante en los cines autóctonos- y sirven de escuela para numerosos cineastas latinoamericanos, que cuentan con un sistema de estrellas locales propio en el contexto latinoamericano e incluso iberoamericano como Dolores del Río, María Félix o Libertad Lamarque.⁶

⁵Getino, Octavio. *“La tercera Mirada: Panorama audiovisual Latinoamericano”*. 1º edición, Buenos Aires. Editorial Paidós. 1996. pp.137-144.

⁶ Sánchez Noriega, José Luis. *“Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión”*. Madrid. Alianza Editorial. S.A. 2002. Pág. 432 y ss.

En el cine Mexicano el melodrama tiene un trasfondo nacionalista y contribuye a forjar una identidad post-revolucionaria de tipo indigenista y precolombina –antiespañola y anticolonialista- a través de la búsqueda de raíces en el “indio bueno”, el mestizo cósmico, mezcla de la nobleza española y el aborigen indígena, lo que supone la mistificación del paraíso de los orígenes y el rechazo de la realidad circundante de marginación del indio real; el mexicano protagonista de canciones lacrimógenas cultiva la melancolía del huérfano, por lo híbrido de su origen y el desconocimiento de su pasado.⁷

En Brasil el género más singular en los años cuarenta fue la chanchada, un tipo de cine de escasa calidad, pero muy apreciado por el público debido a la fiel representación del habla y los tipos populares del país. Una vez más el melodrama es, probablemente, el género más frecuentado y de identidad más neta dentro del cine latinoamericano. Se ubica dentro de un imaginario donde está presente el bolero, la canción romántica, la fotonovela, la radionovela, la novela rosa. También tiene importancia la música, que absorbe la cultura popular en colaboración con la radio.⁸

Los años 50 serían testigos del decaimiento de la producción cinematográfica en una América Latina incapaz de competir industrialmente con Hollywood. Pero al mismo tiempo serían testigos del surgimiento de un nuevo público, formado al calor de los cineclubes universitarios (especialmente en Cuba, Chile, Uruguay y Argentina).

Este público joven rechazaba tanto el “original” hollywoodense como la –por ellos considerada- “copia” latinoamericana. “Comenzó a surgir una conciencia crítica sobre la distancia que existía entre las posibilidades modernas y actuales del cine, y un mal

⁷Getino, Octavio. “La tercera Mirada: Panorama audiovisual Latinoamericano”. 1ª edición, Buenos Aires. Editorial Paidós. 1996. Pág. 137-144

⁸Sánchez Noriega, José Luis. “Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión”. Madrid. Alianza Editorial. S.A. 2002. Pág. 432 y ss.

género de cine comercial que ayudaba a que estas precarias industrias subsistieran. A partir de los años 50, la distancia entre lo tradicional y lo moderno, entre la teoría y la práctica, empezó a desaparecer. A mediados de los 50, el continente estaba en la antesala de una nueva era”.⁹

Incapaces de articular un proyecto integrador para la producción y la comercialización nacional y regional, como ocurría en Estados Unidos y en menor medida en Europa, los productores locales quedaron sujetos a la protección que podía ofrecerles el Estado en cada país y en consecuencia, se hicieron más dependientes que nunca de las circunstancias políticas y económicas locales.¹⁰

Entre la década del 60 y 70 nace el “nuevo cine latinoamericano” que se diferenció notablemente del cine "nacional" de los años 1930 y 1960, por orientarse mucho más hacia el "cine de autor" que estaba relativamente alejado de los mecanismos comerciales. Numerosos realizadores latinoamericanos proponen sus potencialidades creativas sin complejos y con el fin de llegar a diferentes públicos. Muchos de ellos recuperan las tradiciones populares locales.¹¹

De esa manera las formas del contar cinematográfico suelen combinar las propias manifestaciones expresivas con los cambios que se están viviendo en las estéticas visuales, como en otros campos de la sensibilidad contemporánea ya que los imaginarios y memorias visuales que atraviesa el cine de América latina están hechos de

⁹ King, John, “El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano”, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994. Pág. 98-99.

¹⁰ Getino, Octavio. “La tercera Mirada: Panorama audiovisual Latinoamericano”. 1º edición, Buenos Aires. Editorial Paidós. 1996. Pág.137-144

¹¹ Villareal, Pérez. Lourdes, “La evolución del cine en la década del 60: el concepto de nuevo cine. El nuevo cine latinoamericano: las condiciones históricas de su surgimiento. Principales características como movimiento artístico y evolución hasta la actualidad. Temas y tendencias fundamentales. Sus vanguardia”, Quito, 2011.

materiales muy diversos: el paisaje de una realidad social que propone a diario nuevos problemas o que amplía los antiguos, de los encuentros entre lo global y lo local que se manifiesta en la economía o en el entretenimiento, en definiciones políticas o en íconos compartidos, entre otros.

1.2.1 El Nuevo Cine Latinoamericano

Cada época marca hitos trascendentales en el devenir humano, pero sin duda a partir de la segunda mitad del siglo XX, la década de los años sesenta vino a modificar en forma radical la vida y el pensamiento del hombre moderno. Los íconos cinematográficos quedan grabados en el imaginario colectivo, entre ellos: James Dean, Marilyn Monroe, u otros; mientras que Jean Luc Godard, Francois Truffaut, Resnais, Chabrol, Rohmer, Rivette y otros más, revolucionan el cine aportando una nueva corriente cinematográfica.¹²

El hombre latinoamericano comienza a percibir y a necesitar una época de renovación. El primero de enero de 1959, llegan Fidel y el Che a la Habana desde Sierra Maestra, esta gesta, como acontecimiento objetivo, influirá en el “*Ser latinoamericano*” que comienza a mirarse así mismo en sus problemáticas existenciales y de subsistencia. La revolución cubana, el movimiento de la corriente de una filosofía de liberación en América Latina y el boom de la literatura Latinoamericana, entre otros movimientos artísticos, son algunos hechos que marcarán el inicio de las utopías y propuestas liberadoras, las mismas que se reflejarán en la cultura y en particular en el cine como medio de afirmación y comunicación.

El Nuevo Cine Latinoamericano, fue un movimiento espontáneo que nació por la confluencia de inquietudes políticas y artísticas comunes de varios cineastas de la región

¹² Orell, García. Marcia. “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”. 2da Edición. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2006. Pág. 13-15.

a raíz de los vertiginosos y radicales acontecimientos sociales, políticos y culturales que tuvieron lugar en América Latina.

Estas inquietudes confluyeron en los encuentros pioneros del cine latinoamericano en: el Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del Sodre, en Uruguay, en 1958, y especialmente el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar, en Chile, en sus dos ediciones de 1967 y 1969. También lo hicieron en una serie de manifiestos político-estéticos que se presentaron en estos encuentros.

El nuevo cine latino surge por la necesidad de mostrar las realidades sociales de América Latina que el cine comercial ignoraba, tales como: las desigualdades regionales, la pobreza, la violencia, el subdesarrollo, la explotación, las condiciones de vida extremas de los grupos sociales marginados en los suburbios urbanos, la migración campesina a las ciudades y los problemas identitarios que de ella se derivaban; los fanatismos religiosos y deportivos, la represión por parte de los gobiernos a los movimientos populares, entre otras problemáticas. Este cine plantea una lectura crítica sobre la historia y la realidad, que permite comprender el origen y el desarrollo de las problemáticas sociales actuales.

En consecuencia, las cuestiones de la memoria histórica y la identidad latinoamericana son indagadas con respecto a la cultura, a la realidad y a la historia del continente. Sin embargo, a mediados de los años setenta el nuevo cine latinoamericano empezó a debilitarse debido a varias razones, entre estas las más importante fue las dictaduras que hacia mediados de la década de los 70 se habían instalado en Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Bolivia y Ecuador.

El resultado de la llegada de los militares al poder en buena parte de la región fue la férrea censura cinematográfica a cualquier película de contenido político crítico –la

cual era inmediatamente calificada de “comunista” y en algunos casos era incinerada- y el exilio de la gran mayoría de cineastas hacia Europa, México o Cuba.

A finales de los ochenta, el cine latinoamericano vive uno de sus peores momentos. En toda América Latina, la crisis generalizada provocó una disminución de las formas de financiamiento y producción, lo cual afectó el consumo de filmes nacionales debido al ingreso masivo de la televisión. Al mismo tiempo la audiencia latinoamericana se alejaba cada vez de su cine.¹³ Los años 80 estuvieron dominados por la crisis económica, la inflación, el crecimiento exponencial de la deuda externa y la consiguiente intensificación de la dependencia de los organismos financieros internacionales.

El cine comercial volvió al primer plano, como ocurrió por ejemplo en Argentina y México, donde el cine mostró un deliberado intento por captar a una audiencia más popular. Este vuelco en el cine se produjo aun en un país socialista como Cuba. En México, entre finales de los 70 y principios de los 80; *“Los viejos productores regresaron y [...] ofrecieron una dieta de comedias de sexo, pornografía barata, lenguaje fuerte, violentos traficantes de droga y cosas por el estilo. Los críticos están de acuerdo en que éste ha sido el peor cine comercial en la historia”*¹⁴

También se produjo una multiplicidad en los temas, las estéticas y los enfoques. En este sentido, el fenómeno más interesante de esta década fue la irrupción de las mujeres delante y detrás de la cámara. Las directoras de este período abordan contenidos más cotidianos como la compleja relación entre la masculinidad tradicional y la feminidad. Se realizan películas sobre el deseo sexual femenino y la represión de las instituciones

¹³ León, Christian. *“El cine de la marginalidad: Realismo Sucio y Violencia Urbana”*. Quito. Corporación Editora Nacional- Universidad Andina Simón Bolívar. Abya Yala. Serie Magíster. Vol. 64. 2005. Pág. 16.

¹⁴ King, John, *“El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano”*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994. Pág. 202.

controladas por hombres, la liberación sexual y política de la mujer. En esta línea se inscribieron directoras como la argentina María Luisa Bemberg y María Novaro.¹⁵

La cultura popular, es otro tema que se abordó en aquella época para mostrar la riqueza de sus expresiones mestizas. Según John King, hubo temas de los 60 que se siguieron topando en los 80 y los 90; aunque con una perspectiva muy diferente: uno de ellos fue la lucha de la clase obrera, aunque esta vez vista desde la cotidianidad de las relaciones en la familia y la fábrica, y films que rememoran el pasado traumático de las dictaduras, entre otros.

Para finales de los 80, la crisis económica de los países latinoamericanos había hecho que el Estado se retirara de la producción cinematográfica y cediera este terreno a la “iniciativa” privada. Esto sucedió en México, donde el espacio dejado por la producción estatal fue tomado por el conglomerado Televisa, pero también en otros países de la región donde los cineastas tuvieron que recurrir a la coproducción internacional –con Europa o Estados Unidos- como medio de sobrevivencia, una práctica que se mantuvo y profundizó en la década siguiente.

En la última década del siglo XX, el avance del cine de Hollywood fue indetenible en todo el mundo, marcando patrones de técnica y calidad. No solo penetró en los mercados de los países ex comunistas, sino que aumentó sus ganancias inclusive en Europa occidental.

Los años 90 fueron los del auge del neoliberalismo en la región. Este modelo, lejos de cumplir sus promesas de llevar la democracia y la prosperidad a las regiones más abatidas, aumentó los niveles de pobreza y miseria en América latina. A estos hechos generales habría que sumar otros específicos del terreno cinematográfico como la poca

¹⁵ King, (1994), op. Cit, Pág, 181-182

institucionalidad cinematográfica y el libre ingreso de películas estadounidenses debido a la aplicación en las legislaciones latinoamericanas de normativas de copyright inspiradas en el modelo norteamericano.¹⁶

Para este pensamiento, la calidad técnica, la competitividad y el éxito comercial serían los únicos indicios de la importancia de una película. De allí que John King afirmara: *“En esta nueva situación de grandes presupuestos, las preguntas planteadas por los debates en torno al cine imperfecto están empezando a regresar insistentemente, mientras la perfección técnica parece reemplazar el análisis serio.”* (King, 1994: 235).

Años más tarde, a finales de los 90 y comienzos del 2000, un nuevo siglo va abriendo paso a un nuevo tipo de cine latinoamericano con planteamientos básicamente diferentes a los del cine que apunta a la globalización y la coproducción, tanto en sus enfoques políticos como en su estética y sus modos de producción y exhibición.

Este movimiento espontáneo trae a la memoria el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60, y retoma sus propuestas y postulados para crear un cine que se fundamenta en la realidad social, política y económica de esta parte del continente; además, fusiona la historia Latinoamericana reciente e incorpora la memoria colectiva para cuestionar su historia pasada.

Entre las cintas que hacen parte de esta tendencia pueden citarse la colombiana *“La Vendedora de Rosas”*, 1998, sobre la vida de los niños de las comunas en Medellín signada por la droga y la violencia de los años 90; la argentina *“Pizza, Birra, Faso”*, 1990, que narra la vida de jóvenes marginales en un Buenos Aires que les cierra las

¹⁶ Merino. Gerardo. “La memoria Colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y el cine de finales de los años 90”. Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar. 2009.

opciones vitales y en quienes la delincuencia de poca monta pasa a convertirse en la única opción para subsistir; *“Mundo grúa”* (1999), que relata la cotidianidad urbana de un operario de grúa y su lucha por construir una vida afectiva y contra el desempleo; *“Bolivia”* (2001), crítica a la xenofobia de Buenos Aires contra los migrantes económicos que llegan desde los países vecinos; la uruguaya *“25 Watts”* (2001), retrato de tres adolescentes montevideanos típicos y su imposibilidad de pensar en un proyecto de futuro; la ecuatoriana *“Fuera de Juego”* (2001), que, por medio del drama de un adolescente sin opciones de futuro, retrata la crisis económica y política durante el gobierno de Jamil Mahuad que llevó a miles de ecuatorianos a ver en la migración hacia otros países su única opción de vida, entre otras.

La historia de la humanidad ha crecido sobre la base de la recopilación y el ordenamiento de su memoria, de sus sueños y proyectos, sugeridos o evidenciados con las imágenes visuales, que nos permiten comprender y sentir lo que ha sido el transcurrir del hombre, su fiesta, su tragedia y su percepción que tuvo y tiene de su futuro.¹⁷

Hay una serie de temas que acompañan al nuevo cine latinoamericano de los últimos años. Y es precisamente esa mirada sobre las realidades sociales pero ya no del viejo realismo en que el cine tomaba sobre sus espaldas la obligación de contarles a los otros, de la manera más nítida y precisa posible, las condiciones de la pobreza o de las desigualdades. Los creadores cada vez más se alejan de la literalidad sin abandonar sus

¹⁷ Getino, Octavio. *“Imagen, tecnologías y comunicación social”*. 1ra edición. Buenos Aires. Editorial Paidós SAICF. 1996. Pag. 13-21.

preocupaciones por la realidad, que además toma perspectivas aún más lacerantes y difíciles.¹⁸

En la actualidad es evidente la importancia de los medios audiovisuales en los campos de la cultura, la política, la educación entre otros. El cine, conforma un espacio de mayor incidencia en la vida social de cada país y constituye una de las áreas más dinámicas y pujantes de las industrias culturales en todo el mundo.

1.2.2 Influencias estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano

En el mundo del arte, la literatura, la música y el cine se empieza a vislumbrar: nuevo, novo, new, nouveau, nouvelle vague, arte nuevo, neorrealismo, hombre nuevo, bossa nova, cinema novo entre otras. Sin duda, los cambios en el cine latinoamericano no comienzan inmediatamente en los años sesenta, sino, que empiezan a gestarse algunos años atrás.

Muchos de los cineastas de este nuevo cine recibieron su primera formación en cine-clubes universitarios de sus países. Ese fue el caso de los cineastas cubanos, chilenos, brasileños, uruguayos y argentinos. La dinámica dentro de estos cine-clubes era: la proyección de películas locales o cine independiente versus películas hollywoodenses o comerciales; para luego ser debatidas y analizadas sobre aspectos políticos, ideológicos, técnicas visuales, influencias, etc.

En la tesis de Gerardo Merino, *“La memoria colectiva en el cine latinoamericano Continuidades y rupturas entre el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y el cine de finales de los años 90”*; señala: **Free Cinema inglés**, un movimiento ligado a la tradición documentalista inglesa de John Grierson, que “se opone al registro lírico de

¹⁸ Rey, Germán. “Algunas tendencias en el cine Latinoamericano”. En línea. <http://www.iscmrc.org/spanish/reymfilm.htm>. Fecha de acceso al documento: 25 de marzo del 2009. Fecha de creación del documento: Septiembre de 2003.

documentalistas como Flaherty en beneficio de un tratamiento más realista” y “se centra en los problemas de la clase trabajadora de mediados de los 50 hasta finales de los 60 y en el retrato de personajes jóvenes inconformes y rebeldes”. Este movimiento tuvo una fuerte repercusión en el cine de la región, sobre todo en el documental.¹⁹

Otra influencia importante que nombra Merino, en su investigación, fue el movimiento del **Cine Directo**, practicado a finales de los 50, sobre todo en Francia, Estados Unidos y Canadá, sus planteamientos de “filmación directa, no controlada y espontánea de la realidad, es gracias a la aparición de equipos de filmación más ligeros, para así lograr un cine puro, sin mediaciones, y por tanto más humanista”.

El **Cinema Verité**, otro movimiento estético que concedía mucha importancia a la entrevista en directo, y en el que las temáticas se centran en la preocupación por la sinceridad, la confesión y la ausencia de personajes de ficción, dado que los actores se interpretan a sí mismos. La estética del movimiento se caracteriza por el uso de cámara en mano, luz natural y toma de sonido de baja calidad.

Además de todas las anteriores, en esta disertación se ha considerado que entre las principales estéticas e influencias en el nuevo cine latinoamericano se puede destacar: a) El neorrealismo italiano, b) La nouvelle vague francesa y c) El realismo mágico.

1.2.2.1 El Neorrealismo Italiano

El Neorrealismo Italiano, como corriente estética, con Roberto Rossellini a la cabeza, nace a partir de la Segunda Guerra Mundial; y se caracteriza por un nuevo lenguaje, nuevos modos de producción y nuevas relaciones entre artistas y la sociedad. Por ello

¹⁹ Merino. Gerardo. “La memoria Colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y el cine de finales de los años 90”. Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar. 2009.

tiene dos dimensiones indisociables: la estética, que atiende la forma de captar la realidad, y la ética, que concibe esa realidad como verdad con la que ha de estar comprometido el cineasta.²⁰

El neorrealismo italiano introdujo una innovación cinematográfica que hizo hincapié en los valores ya existentes en la cinematografía europea, como los ilustrados por el cine mudo. Estos valores fueron reforzados en el *cinema vérité* (un documental hecho con cámara portátil teniendo un sonido sincronizado, lo cual permitía la facilidad de manejo). Otra característica del *cinema vérité* que influyó en el desarrollo del neorrealismo fue la espontaneidad de las escenas; al carecer de un guión previamente estructurado, la realidad fluía de un modo natural ante la subjetividad narrativa de esas imágenes.²¹

El neorrealismo trata de aprehender la realidad referencial a través de la mirada directa, dejando en segundo plano los componentes cinematográficos y la construcción técnica y simbólica de la imagen. Su modo de producción es austero, en condiciones precarias; su rodaje en exteriores es en barrios populares; utiliza actores poco conocidos y no profesionales; los temas más comunes son de trabajo, modos de vida, situaciones cotidianas; existe una combinación del drama y la tragedia con elementos humorísticos.²²

²⁰ Sánchez Noriega. José Luis. “Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión”. Madrid. Alianza Editorial. S.A. 2002. Pág. 248-262

²¹ Imbriale. Maurizio. “Neorrealismo”. RaiInternazionale online, ITALICA. En: <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/fichas/neorrealismo1.htm>. Fecha de acceso al documento: 15 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: S.F.

²² Sánchez Noriega. José Luis. “Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión”. Madrid. Alianza Editorial. S.A. 2002. Pág. 248-249.

1.2.2.2 La Nouvelle Vague francesa

Otra corriente cinematográfica que se inaugura a fines de los años cincuenta es “La nueva ola o Nouvelle Vague francesa”, movimiento que encuentra su trinchera principalmente en Cahiers du Cinema, donde jóvenes cineclubistas encuentran un espacio para disparar contra el cine clásico imperante, al que lo consideraban esclerótico y decadente; buscan historias basadas en la realidad y en buena medida se sitúan al margen de los procesos industriales establecidos.

Abundan los personajes femeninos y masculinos al borde de la marginalidad o claramente instalados en ella, habitantes de espacios singulares –locales nocturnos, poblaciones costeras o ciudades provincianas- y en general de la calle.²³

Cabe considerar que esta tendencia agrupa a directores preocupados en explorar un lenguaje cinematográfico que redescubre las relaciones entre sonido e imagen, narración y memoria, pasado e imaginación; donde destacan autores como Godard, Rivette, Resnais o Duras; y una línea más convencional que propone una renovación temática, que emplea recursos del cine clásico, donde se sitúan Truffaut, Malle o Chabrol,

La Nouvelle Vague se inscribe en lo que se ha llamado la modernidad cinematográfica. Fue una tendencia crítica, que pretendió anteponer el “cine de autor” al “cine de qualité” o comercial que se exhibía a principios de los sesenta en los cines franceses. Se trataba de la búsqueda de un lenguaje cinematográfico capaz de plasmar la voluntad artística y la independencia creadora del director, concebido como un creador que, mediante la puesta en escena, debe dotar a la película de un discurso independiente y autoral. En esta actitud convergen dos influencias: la admiración por la “mirada” transparente y

²³ Orell, García. Marcia. “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”. 2da Edición. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2006. Pág. 13-15.

limpia de los clásicos americanos -Hawks, Ford, Hitchcock, Welles- y el realismo desgarrado y social del neorealismo italiano, con su afán por el exterior y sus personajes-metáfora.²⁴

Los directores de la Nouvelle Vague, salvo excepciones, carecen de una formación técnica, muchos de ellos aprenden en las filmotecas y no en las escuelas de cine. Para ellos el cine ha sido una especie de autoconocimiento personal. Las mujeres de las películas de la Nouvelle Vague se apartan de los estereotipos existentes en el cine francés, para situarse en una complejidad y diversidad más cercana.

La Nouvelle Vague rompió con muchas leyes de la gramática desarrollada por Hollywood desde Griffith. Liberó la narración de tener que respetar las angulaciones correspondientes, el famoso eje; la imposibilidad de ir de un plano general a un primer plano; de ajustarse a los movimientos mecánicos de la cámara.

En general gran parte de la importancia del Nuevo Cine Latinoamericano fue buscar una alternativa a la narración autoritaria de Hollywood. Por una parte. Por otra, huirle a la mentalidad pequeña burguesa como destinataria única. En aquel entonces, no surgieron planteamientos teóricos para hacer películas, sino que se hicieron películas que motivaron reflexiones teóricas.

1.2.2.3 El Realismo Mágico

La realidad tiene muchas formas y cada ser humano la concibe desde una perspectiva diferente, algunas increíbles, otras comunes pero todas válidas. Latinoamérica, es un extenso territorio en donde aún se encuentran arraigadas costumbres y creencias ancestrales, que se dieron a conocer cuando surgió uno de los

²⁴ Sánchez Noriega. José Luis. “Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión”. Madrid. Alianza Editorial. S.A. 2002. Pág.437-452

movimientos literarios más importantes del siglo XX: el “boom” del realismo mágico que floreció en una etapa histórica donde las dictaduras del continente se confrontaban con una cultura que buscaba apartarse del autoritarismo y exiliarse de la persecución.

El término “Realismo Mágico” fue acuñado hacia 1925 por el crítico alemán Franz Roh, quien lo utilizó para describir a un grupo de pintores post-expresionistas. Posteriormente, en el ámbito de las artes plásticas, fue reemplazado por el término “nueva objetividad”, pero fue tomado por la literatura para definir una nueva tendencia narrativa hispanoamericana entre 1950 y 1970.²⁵

Quien lo utilizó por primera vez en este sentido, fue el escritor cubano Alejo Carpentier al formular la siguiente pregunta, en el prólogo de su novela “El reino de este mundo”: *“¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?”*. Carpentier llama “real maravilloso” la búsqueda de propiedades mágicas dentro de la realidad misma: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad”, tomado de su obra “El reino de este mundo” (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1967, pág.12).

Escritores como: Isabel Allende, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, entre otros; son considerados dentro de esta corriente literaria. Los rasgos principales son la desgarradura de la realidad por una acción fantástica descrita de un modo realista dentro de la narrativa.²⁶

Esta corriente tiene sus raíces en la cultura latinoamericana, a partir de las interpretaciones de los europeos en la etapa de la colonización del nuevo continente. Las

²⁵ Moreno, Horacio. “Los orígenes del realismo mágico”. En línea: http://www.mujeresdeempresa.com/arte_cultura/000805-origenes-realismo-magico.shtml#arriba. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo de 2011. Fecha de creación del documento: 6 de agosto de 2000.

²⁶ Achitenei, María. “El realismo mágico: Conceptos, rasgos, principios y métodos” Babab N° 29. En línea: http://www.babab.com/no29/realismo_magico.php. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo 2011. Fecha de creación del documento: noviembre 2005.

crónicas de esa época son ricas en el relato y descripción de cosas absolutamente maravillosas, producto de la extrañeza que provocaba en los exploradores, las cosas que veían en sus viajes.

Es a partir de esta tradición de la interpretación de la realidad del nuevo continente a través de ojos europeos que se creó una visión sobrenatural de la realidad latinoamericana.

Si pensamos en Latinoamérica, imaginamos la inmensidad de la selva, las imponentes montañas, los volcanes; la cultura latinoamericana, rica en mitos y supersticiones, que se afianza en las fuertes raíces de las sociedades primitivas y en el legado español. Bajo estas premisas se puede advertir un proceso histórico común a todos nuestros pueblos: revoluciones, dictaduras, enfrentamientos que han marcado nuestra vida y si a esto se suma un creciente proceso de industrialización, se encontrará un mundo latinoamericano que se debate en una gran contradicción: los cambios acelerados de la modernidad que conviven con la fuerte carga mítica apoyada en la tradición. Es decir, una compleja cosmovisión: mitad realidad, mitad mito.²⁷

El realismo mágico no se limita sólo a la coexistencia de lo real con lo mágico. Sino a la transformación de lo real en irreal y viceversa, en una especie de homogeneización de las dos caras en que se presenta la realidad. Refleja a través de su fantasía toda una serie de supersticiones, creencias populares y religiosas que son propias del sentir latinoamericano.

Entre las temáticas a tratar dentro de esta tendencia literaria están: la esencia cultural del mestizaje; lo prehispánico en sus valores mitológicos, la diversidad de épocas históricas.

²⁷ Cevallos. María Luz. “José de la Cuadra como precursor del Realismo Mágico”. Quito. Publicado en: Kipus. Revista Andina de Letras. Corporación Editora Nacional-Universidad Andina Simón Bolívar. Pág. 196

Las principales características que suelen aparecer dentro de las novelas del realismo mágico, se encuentran en el contenido, con elementos fantásticos o mágicos que son percibidos como normales por los personajes. Por otra parte, se destaca la presencia de lo sensorial como parte de la percepción de la realidad.

El realismo mágico también incluye mitos y leyendas dentro de sus textos, que pueden ser presentados por múltiples narradores. Por otra parte, el tiempo es percibido como cíclico o aparece distorsionado, para que pueda repetirse el presente o resulte similar al pasado. En cuanto a los escenarios, suelen estar relacionados con la realidad latinoamericana, por lo que aparecen la pobreza y la marginalidad social.²⁸

1.3 Marco histórico de las películas a analizar

1.3.1 ²⁹Memorias del Subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1968)

La película: “Memorias del subdesarrollo” de Tomás Gutiérrez Alea; se ubica en la Cuba Post-revolucionaria. Como todos conocemos la Revolución Cubana fue un hecho histórico que no sólo marcó al pueblo de Cuba, sino a toda Latinoamérica y el mundo.

Los problemas políticos cubanos venían produciéndose desde mucho antes de 1959, año en que comenzó la revolución. En 1933 se había derogado la Enmienda Platt, impuesta por el senador estadounidense Hitchcock Platt en el año 1901, que determinaba el control de Estados Unidos sobre la política exterior cubana; la concesión de bases militares en la isla y el derecho de intervención militar. Todo eso, debido al rol jugado por Estados Unidos en la lucha por la independencia de Cuba contra España.³⁰

²⁸ Carrión de Fierro, Fanny. “José de la Cuadra, precursor del realismo mágico hispanoamericano”. Tesis. Quito, Edipuce, 1993.

²⁹ Anexo 1 (Ver ficha técnica de la película).

³⁰ Fernández, Antonio. “Historia del Mundo Contemporáneo”. Barcelona, Vicens Vives, 1994. Pág. 340

Mientras tanto, el país se hallaba en una contienda de poderes. En 1952, Batista asume la presidencia a través de un golpe Militar, e instaura un régimen autoritario marcado por la represión y la dictadura.

El 26 de julio de 1953, Fidel Castro, izquierdista nacionalista y muy crítico del rol de Estados Unidos en Cuba, planeó un ataque a un importante enclave militar, conocido como el Cuartel de Moncada; la acción buscaba iniciar una sublevación popular para destruir la dictadura, pero fue un completo fracaso. Castro fue apresado y condenado a más de 20 años de cárcel, y su movimiento completamente disuelto. Pero gracias a la mediación de un movimiento nacional y la amnistía contra prisioneros políticos, salió libre y se exilió a México en 1955.

En el exilio mexicano, Fidel concentró toda su atención en agrupar a hombres revolucionarios que formaron el “Movimiento 26 de julio” entre ellos el argentino Ernesto Guevara, el Che; más adelante, el 25 de noviembre de 1956, 82 personas, parten de México en la embarcación Granma a la costa cubana. Tras el desembarco, militares del gobierno de Batista disuelven el grupo y sólo sobreviven 12 personas. Algunas semanas después, en la Sierra Maestra, se reagrupan y forman el primer núcleo revolucionario, entre ellos: Fidel, el Che, Camilo Cienfuegos y Raúl Castro. Los hombres de Fidel atacaron poderosamente a los llanos del centro de Cuba, eliminando de esta manera el margen político-militar de este lugar durante 7 meses.³¹

Batista deja el gobierno y se exilia en el extranjero el 1ro de enero de 1959. Castro llega a la Habana el 8 de enero y el 16 de ese mismo mes se nombra Primer Ministro, en sustitución de Manuel Urrutia, que fue posesionado por Batista. En este primer momento muchos cubanos, especialmente los que pertenecían a la élite, empiezan a

³¹ S.N. “Cuba antes de la Revolución”. En línea: www.elmilitante.org. “El Militante, voz del socialismo marxista y la juventud.”. online. Pág. 4-12. Fecha de acceso al documento: 16 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: noviembre de 2004.

abandonar la isla, entre 1959-1962; En esta primera oleada llegó un éxodo compuesto principalmente de cubanos de raza blanca, de la clase alta: ejecutivos y propietarios de firmas, grandes comerciantes, propietarios de ingenios, ganaderos, representantes de compañías extranjeras y profesionales. Todos se fueron cuando la Revolución sacudió el viejo orden social con medidas como la nacionalización de la industria norteamericana y las leyes de reforma agraria, así como el rompimiento de relaciones diplomáticas y comerciales con Estados Unidos.³²

Las políticas económicas crean alarma en Estados Unidos. Convencidos de que Castro quería imponer un régimen comunista, los estadounidenses rompen relaciones diplomáticas con Cuba. Al mismo tiempo, Fidel abre relaciones con la Unión Soviética, que comienza a brindar ayuda económica a la isla y ofrece comprar todo el azúcar que sea necesario para apoyar la Revolución. Estados Unidos, alarmado por la formación de un régimen marxista comienza a intentar el derrocamiento de Fidel Castro.

En 1961, apoyados por el gobierno del presidente John F. Kennedy, cubanos anti-comunistas radicados en Miami intentan un desembarco en Cuba por Bahía de Cochinos, que resulta un completo fracaso. El ataque permitió que Castro levantara la bandera anti-imperialista y aumentara su respaldo internacional.

En octubre de 1962, los servicios de espionaje de Estados Unidos descubren la presencia de misiles nucleares de la Unión Soviética en Cuba. Se inicia la crisis de los misiles o llamada también la crisis de octubre. El presidente Kennedy decreta un bloqueo total de las costas cubanas, y obliga a Moscú a retirar los proyectiles. Después de 13 días al borde de una guerra nuclear, el problema se resuelve, pero Estados Unidos

³²Pedraza. Silvia. “Olas migratorias desde 1959 entre el desencanto y la desesperanza”. En línea: http://www.cubanet.org/CNews/y08/may08/19inter_7.html. Fecha de acceso al documento: 17 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: 19 de mayo 2008.

decide mantener el bloqueo a la isla. Un año después, impone un embargo total al comercio con Cuba, que se mantiene hasta hoy, después de muchos años.

En 1962, Fidel declara oficialmente que la Revolución Cubana es marxista-leninista, y termina de formar su alianza con la Unión Soviética. Paralelamente, inicia su plan para apoyar guerrillas y movimientos revolucionarios en América Central y Sudamérica. En 1976, Cuba aprobó una Constitución, que hasta el día de hoy mantiene el control sobre todos los ámbitos.³³

Con el tiempo, la economía cubana se hizo totalmente dependiente de la Unión Soviética por eso la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989 y el posterior derrumbe de la Unión Soviética representó un duro golpe para la Revolución. La crisis fue tan grande que el régimen debió ajustar violentamente sus gastos. Se inició de esa forma el llamado período especial: Fidel, mediante sus órganos de control de masas, llamó a los cubanos a sacrificarse y tolerar un estricto plan de racionamiento de energía, alimentación, agua, entre otros.

Paralelamente, surgió un nuevo tipo de economía que permite a empresas privadas extranjeras asociarse con el Estado cubano para desarrollar negocios. Durante este periodo Fidel confiscó 50.000 pequeños negocios de propiedad privada.³⁴

Una vez más vuelve a ocurrir una nueva oleada de migraciones. Muchos cubanos que lucharon en la revolución inicialmente lo hicieron porque querían restaurar la democracia en Cuba: la Constitución y las elecciones. Para ellos, el desvío de Fidel Castro hacia el comunismo traicionó esos ideales de la revolución.

³³Fernández, Antonio. “Historia del Mundo Contemporáneo”. Barcelona, Vicens Vives, 1994. Pág.347 y ss.

³⁴S.N. “Historia de América Contemporánea siglo XX. Fidel Castro. Castrismo. Aislacionismo. Crisis misiles nucleares”. En línea: http://html.rincondelvago.com/revolucion-de-cuba_1.html. Fecha de acceso al documento: 15 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: 1998.

Bajo estos parámetros Gutiérrez Alea muestra a través de su film, sus personajes, diálogos, actuaciones, entre otras; una crítica a la sociedad desde la sociedad misma, para comprender acontecimientos y transformaciones políticas, culturales y sociales de Latinoamérica.

1.3.2 ³⁵Machuca de Andrés Wood (Chile, 2004)

El 11 de septiembre de 1973 marca un punto de quiebre en la historia de Chile. Un golpe de estado, liderado por el Comandante en Jefe del Ejército, General Augusto Pinochet Ugarte, puso fin a un período de funcionamiento de las instituciones democráticas; y derrocó al gobierno de Salvador Allende, que ante los ojos de todos fue el primer presidente socialista del planeta en llegar al poder a través de las urnas.

El gobierno de Allende (1970-1973) –antes del golpe de estado- se caracterizó por ser un conglomerado de izquierda conformado, entre otras fuerzas sociales, por comunistas, socialistas y radicales que integraban el partido “Unidad Popular”; con el fin de continuar con el proyecto marxista y socialista que se expandía por toda América latina. La llegada de Allende al poder, preocupó a Estados Unidos, ya que consideraba como prioritario impedir el avance de dicho propósito.

Allende intentó implementar su programa de gobierno, que puede resumirse de la siguiente forma: reajuste salario mínimo en un 66%, y el sueldo mínimo en 35%; congelamiento de precios de los artículos de primera necesidad; disminución de la cesantía; programa de construcción de viviendas; control de la inflación; estimulación de la producción nacional; mejora de servicios estatales de salud; distribución gratuita de leche a infantes y escolares; creación de un sistema único de seguridad social; profundización en la ley de reforma agraria; nacionalización del cobre, salitre y carbón;

³⁵ Anexo 2 (Ver ficha técnica de la película)

estatización de grandes industrias de acero, cementos, compañía de teléfono y de la banca.³⁶

Sin embargo, en octubre de 1971 comenzó a observarse el arranque inflacionista, en 1973, se convirtió en devastador desmoronamiento, dejando al descubierto las tremendas debilidades de la gestión económica del gobierno de Allende; el año de 1973 comienza en Chile con un anuncio de medidas “de economía de guerra”. Fernando Flores, Ministro de Hacienda, declara que para combatir la inflación y el mercado negro se pondrá en marcha un sistema de racionamiento para una treintena de productos de primera necesidad.

El Ministro, al denunciar el contrabando como una consecuencia de la “especulación deliberada”, ocasionó las huelgas de transportistas y comerciantes, quienes tomaron como medida almacenar clandestinamente artículos como: leche, margarina, pastas, incluso neumáticos; con el fin de provocar una escasez artificial.³⁷

Durante este periodo de tiempo, el país estaba sumido en una gran actividad política; realizadas las nuevas elecciones, Allende volvió a ganar y se mantuvo en el poder, sin embargo, como respuesta inmediata obtuvo la renuncia de los militares a su gabinete, mientras las manifestaciones populares siguieron en aumento.

Bajo una cadena de sucesivas paralizaciones en todo Chile, un complot golpista entre civiles y militares venía desarrollándose; y en la madrugada, del 11 de septiembre de 1973, se da inicio con el alzamiento de la Armada. Luego se desencadenó en todo el territorio y en todas las direcciones una vorágine incontenible de golpes de mano del ejército, la armada, la aviación y también carabineros.

³⁶Villalobos R., Sergio. “Historia de Chile”. Santiago de Chile, CL: Editorial Universitaria, 2002

³⁷ García, Pío. “Las fuerzas armadas y el golpe de estado en Chile”. México. Siglo Veintiuno. 2002

Inmediatamente, Allende llega al palacio presidencial, la Moneda, que se encontraba rodeada por las tropas rebeldes. Habla por última vez a través de Radio Magallanes con emotivas palabras, y se despide del pueblo que lo eligió Presidente. Los tanques comienzan a disparar intensamente contra La Moneda desde donde los defensores responden el fuego, obligando a los asaltantes a replegarse. Allende rechaza las intimaciones de rendición y el ofrecimiento de sus edecanes militares de un avión para partir al exilio.

Al mando del general Palacios, efectivos militares entran en La Moneda mientras una larga fila de detenidos comienza a abandonar el lugar. En el segundo piso, después de una intensa balacera, el Presidente Allende muere con un arma en sus manos. Algunos sobrevivientes son ejecutados mientras otros pasaron a las listas de "Detenidos No Reconocidos" los que, con el correr del tiempo, serán conocidos como los "Detenidos Desaparecidos".

El mismo día de la instauración del régimen militar se estableció un fuerte dispositivo represivo que significó la negación de los derechos civiles y políticos. Después de la clausura del Congreso Nacional, se decretó el Estado de Sitio, Estado de guerra interno, prohibición del derecho de reunión y organización.³⁸

Las nuevas autoridades desconocieron la legitimidad de las instituciones democráticas y la sociedad fue conducida con lógica militar. Con la justificación del "enemigo interno" se cometen actos propios de las experiencias fascistas europeas: campos de detenidos, muertes, ley de fuga, torturas, allanamientos a domicilios y poblaciones, ejecuciones extrajudiciales, limpieza social y miles de desaparecidos.

³⁸Villalobos R., Sergio. "Historia de Chile". Santiago de Chile, CL: Editorial Universitaria, 2002

Wood indaga en el pasado de la historia de Chile para acercarse a una realidad contada desde la cotidianidad, topando temáticas importantes como la desigualdad de clases sociales imperantes y la lucha del poder político.

1.3.3 ³⁹La Estrategia del Caracol de Sergio Cabrera (Colombia, 1993)

Colombia afronta una situación de guerra interna, cuyos orígenes se remontan a muchos años atrás. Con la emergencia de grupos insurgentes se inició un prolongado conflicto armado que en los últimos años que ha cobrado fuerza y se ha extendido por la casi totalidad del territorio; y afecta de manera notoria la vida económica, social y política del país.

“La estrategia del Caracol” se remite al conflicto interno colombiano que tiene profundas bases sociales y políticas. Los procesos de violencia de gran envergadura, comenzaron con la Muerte de Jorge Eliécer Gaitán – líder liberal de gran apoyo popular- , en el año de 1948. Este hecho desencadenó una oleada de violencia entre conservadores y liberales.

Si bien la violencia bipartidista entre liberales y conservadores, en el período 1948–1958, buscó una solución con el Frente Nacional, éste cerró la puerta a terceras alternativas, principalmente de izquierda. Esto, junto con los reductos de la violencia de los años 50 y la presencia de movimientos sociales de los años 60, generó la organización de varios grupos guerrilleros como las Fuerzas Armadas Revolucionarias

³⁹ Anexo 3 (Ver ficha técnica de la película)

de Colombia (FARC) en 1964, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1965, el Ejército Popular de Liberación (1966), el M-19 (1970) y el Quintín Lame (1978).⁴⁰

La violencia que se generó en las calles de Colombia, tras la muerte de su líder, provocó un desplazamiento masivo de la gente hacia las urbes, y fue de esta manera como las ciudades empezaron a tener asentamientos humanos subnormales conocidos como tugurios o cuchitriles.

La casa Uribe fue una de las tantas abandonadas después del 9 de abril de 1948. Fue una de esas casonas majestuosas que hasta mediados del siglo XX hospedó a mucha gente; pero, como señala el periodista Germán Gélvez, en una entrevista al Dr. Holguín, dueño de varias propiedades en el centro de Bogotá, transcribe: *“desde lo de Gaitán la gente decente que quería venirse un poco más al norte aprovechó la confusión y dejaron prácticamente abandonadas esas casas que terminaron en verdaderas guaridas del hampa”*; Por decirlo de otra manera, la casa Uribe se transformó en una especie de vecindad o inquilinato, que albergaba obreros, prostitutas, gente humilde, entre otros desplazados que dejaron el campo y se tomaron las casas abandonadas del centro para vivir.⁴¹

Bajo este antecedente la película se sitúa a finales de los años setenta, cuando el centro empieza a cotizarse y alcanzar un alto nivel de plusvalía. Los inquilinatos asentados en el centro de Bogotá se adueñaron de sus moradas esperando poder quedarse. Mientras una sucesión de desalojos inhumanos fueron el pan de cada día durante aquella época; todo con el fin de conservación y recuperación del centro histórico, y la preservación de

⁴⁰Rojas. Luis, Esteban. “El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán puso al descubierto la realidad colombiana”. En línea: <http://www.aporrea.org/internacionales/a54419.html>. Fecha de acceso al documento: 21 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: 3 de abril de 2008.

⁴¹Gélvez. Germán. “Desalojo en la Casa Uribe”. El Tiempo.com. Sección: Bogotá. En línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1026677>. Fecha de acceso al documento: 21 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: 08 de agosto de 2003.

las fachadas de las casas según la vieja usanza, provocó la resistencia de la población que se apoderó de aquel sector.

La migración campo – ciudad fue una de las principales características de este período. En aquel entonces, el campo fue el mundo de las disputas de los partidos políticos tradicionales, liberal y conservador; y la ciudad trae consigo la ruptura de las sociabilidades políticas tradicionales y la construcción de otros repertorios políticos nuevos. El conjunto de los arrendatarios de la casa desahuciada se convierte así no sólo en un microcosmos que reproduce la problemática social y política real de Bogotá afectada por reformas urbanas de las zonas antiguas.⁴²

Al finalizar los setenta, cientos de viviendas de "inquilinato" fueron desalojadas y sus habitantes desplazados a la "periferia". En su lugar, después de costosos trabajos de rehabilitación y restauración se montaron hoteles, museos, sedes universitarias, galerías, bancos, oficinas de organismos públicos, algunos habitáculos de lujo, entre otros como respuesta a un modelo de aplicación de políticas territoriales, urbanas, claramente definidas.

En esta época la segregación espacial se estratifica brutalmente a la sociedad colombiana, debido a la insuficiencia generalizada de infraestructuras urbanas, y la incapacidad para brindar servicios colectivos y viviendas sociales en cantidades que satisfagan una demanda siempre en aumento; por tal motivo, provocó y legitimó acciones colectivas de autoconstrucción, ocupación y apropiación de terrenos, y

⁴² Correa Gutiérrez, Dairo. “Los relatos de las desigualdades sociales, la política en Colombia y la construcción de la conciencia sociopolítica de los personajes”. En publicación: Gómez, Juan Guillermo. “El discurso literario colombiano y la izquierda: representaciones de los actores y los espacios de la política en la novela y el cuento, décadas de 1970 y 1980”. Tesis .Colombia: IEP UDEA, Instituto de Estudios Políticos, Universidad Antioquia, Medellín, 2008. En línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iep/tesis/dcorrea/7cap4.1.pdf>. Fecha de acceso al documento: 21 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: S.F.

vivienda. Comienza a proliferar un tipo -de hábitat muy dinámico, la urbanización o barrio ilegal o de "invasión".⁴³

Sergio Cabrera cuenta la “Estrategia del Caracol” basándose en esta problemática, los asentamientos ilegales de gente marginada que encontrará una forma original y divertida de afrontar sus dificultades.

1.3.4 ⁴⁴El Violín, de Francisco Vargas Quevedo (México, 2005)

Contextualizada en épocas de un gobierno opresor, entre 1960 hasta finales de 1970. Época en que en la República Mexicana se dio el fenómeno de las guerrillas urbanas y rurales.

La Revolución Mexicana (1910) no solucionó las demandas de tierras y despojos agrícolas ancestrales, por el contrario, se encontraron y fortalecieron los cacicazgos locales, generando una desigualdad social y marginación de los más pobres, los campesinos y los indígenas.

Sin embargo, las masas campesinas e indígenas -sectores más explotados y sometidos a la discriminación social y económica del estado- crearon resistencia y oposición dando origen a la lucha agraria que cobró muchas víctimas. Durante 1961 los caciques siguieron impulsando su política de terror. Espontáneamente los campesinos y su

⁴³ Pineda. Liliana. “El hábitat en Latinoamérica: La estrategia del Caracol”. En línea: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:L_0aH2d2dGgJ:zonaizquierda.org/CONTENEDOR/HABITAT%2520EN%2520LATINOAMERICA.pdf+El+h%C3%A1bitat+en+Latinoam%C3%A9rica:+La+estrategia+del+Caracol&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEESgQp6H67j5UCLpNSQpvVdedKF1LpLTfuP00r5X-2dmxiZJahyCpWzxRwdy82ZQP7IT88T2Z3ozAORNSs0SetY4nEnGh15RK6nThOChJSv6_Q5MIH3Xc8QM6KGxWRYu0aYEn28G8&sig=AHIEtbQYBDaNUB4Odon2ROCzh16Np1AlVg. Fecha de acceso al documento: 22 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: S.F.

⁴⁴ Anexo 4 (Ver ficha técnica de la película)

vanguardia natural política comenzaron a desarrollar su legítima autodefensa. Formaron grupos defensivos armados.⁴⁵

Es el inicio de la lucha armada revolucionaria socialista que se inició en Chihuahua, apoyada en la doctrina marxista. Es la primera acción militar pública del Grupo Popular Guerrillero, cuyo fin era la instauración del socialismo para acabar con la pobreza y la injusticia en México; encabezado por los intelectuales rurales locales: el maestro Arturo Gamíz, el doctor Pablo Gómez y Salomón Gaytán.

Una inconformidad social ya incubada, generó un proceso de concienciación en estudiantes, campesinos y colonos y a finales de 1971; cerca de cien guerrilleros y una gran base social poco antes vista, forman el Partido de los Pobres (PDLP) y su brazo armado llamado Brigada Campesina de Ajusticiamiento (BCA).⁴⁶

Comienza la persecución brutal contra todos estos grupos armados, se aplica un esquema de Guerra de Baja Intensidad, las comunidades son sitiadas, la gente empieza a desplazarse y emerge una ola de desaparecidos en todo el país.

La aparición de la guerrilla urbana en México es el resultado de sucesos que dejaron estigma en el imaginario colectivo y en la historia de México. La represión contra muchos jóvenes y campesinos se dio en varios puntos neurálgicos del país, es ahí donde nacen estas guerrillas urbanas: DF, Michoacán, Guadalajara, Monterrey, Sinaloa, Chihuahua, entre otras.⁴⁷

⁴⁵S.N. “Inicios de la Guerrilla Moderna en México”. En línea: http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/050_El%20inicio%20de%20la%20Guerrilla%20Moderna%20en%20M%20E9xico.pdf. Fecha de acceso al documento: 23 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: S.F.

⁴⁶García, Ugarte. Marta Eugenia. “Movimientos armados en México, Siglo XX: Los movimientos de las últimas décadas”. Vol. III. Zamora. Mich: El Colegio de Michuacán. CIESAS. 2006. Pág. 661 y ss.

⁴⁷Ibíd.

Después se formaban pequeños grupúsculos armados de origen estudiantil y popular marginales como el Frente Urbano Zapatista (FUZ) integrado en gran parte por militantes de la Liga Comunista Espartaco, considerado como el primer grupo armado que utilizó el secuestro político de alto impacto en México, actuó en el área metropolitana, y sólo pudo realizar algunos decomisos revolucionarios, ya que pronto fue desactivado.

En Monterrey se empieza a gestar una importante ola guerrillera, el Movimiento Estudiantil Profesional nace influenciado por la teología de la liberación; y se crea las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), con una tendencia pro-cubana y ponderando la concepción de la clandestinidad como proceso de educación y acumulación de fuerzas; predomina el trabajo político sobre lo militar, su radio de operaciones son: Monterrey, Estado de México, Distrito Federal, Puebla y Veracruz.

La represión de 1974 contra esta guerrilla cambiaría sin saberlo el rumbo de la historia de México, la seguridad del Estado detecta fortuitamente la existencia de las FLN, por lo que son desarticulados tiempo después por el ejército.

Siguiendo las premisas de la lucha guerrillera en las ciudades y en el campo, inician los intentos de unificación armada; la coordinación de varios grupos armados en una efímera organización llamada la Partidaria, la guerrilla urbana pretendía coordinarse con la guerrilla rural guerrerense; los Guajiros, otro frente guerrillero, entablan contacto con el Partido de los Pobres y la Brigada Campesina de Ajusticiamiento, para brindar apoyo a los campesinos y guerrilleros simpatizantes del PDLP (Partido de los Pobres).⁴⁸

⁴⁸Illich, Escamilla. Santiago. “Análisis del discurso de los movimientos armados revolucionarios en México (1994-2004), mediante los marcos para la acción colectiva”. En línea: <http://www.scribd.com/doc/49275843/Escamilla-Santiago-Y-Analisis-de-discurso-de-movimi>. Fecha de acceso al documento: 23 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: Enero 2009.

Los constantes golpes de las fuerzas de seguridad en todos los puntos del país a las incipientes guerrillas, provocaron un genocidio, miles de muertes y desplazamientos en los sectores más vulnerables de México.

Vargas Quevedo contextualiza su historia en una época de represión, dirigiendo su argumento dentro de un panorama histórico en el que se alude a la figura del caudillo revolucionario, Emiliano Zapata, y su lucha por los derechos de la tierra y la no explotación.

La película, sin duda, gira alrededor de los movimientos guerrilleros que adquirieron importancia en dicha región, eventos revolucionarios que estuvieron ocultos por mucho tiempo al público y a los medios nacionales de comunicación. En el filme se logra expresar esa cruda realidad de los pueblos del sur de México y de muchos otros países latinoamericanos durante los años de represión militar.

CAPITULO II

Marco Teórico

El marco teórico de esta investigación es de gran utilidad porque permitirá darle sentido al tema sobre aquellos aspectos de la realidad que en el lenguaje cinematográfico a simple vista pasan desapercibidos. Para ello, la teoría se vale de una herramienta básica: los conceptos sobre: represión, sufrimiento, filosofía de la liberación, cultura.

El uso y conocimiento de estos conceptos le permitirán al espectador abarcar una serie de fenómenos culturales que se analizarán en la exploración de las películas. A continuación detallamos las siguientes percepciones:

2.1 El concepto de Represión

La represión en Freud es conceptualizada en distintos momentos, sin embargo, su origen se halla desde el principio mismo de su teoría. En un primer instante, Freud estudia “el trauma” como el primer fenómeno característico del cual se desprende el concepto de “represión”.

La represión va a ser entendida como un mecanismo de defensa del propio sujeto, que tiene su origen en eventos traumáticos, lo cual en 1914 es rechazado por el mismo Freud, añadiendo: *“La represión no es un mecanismo de defensa presente desde el origen; no puede engendrarse antes que se haya establecido una separación nítida entre actividad consciente y actividad inconsciente del alma, y su esencia consiste en rechazar algo de la consciencia y mantenerlo alejado de ella”*⁴⁹

⁴⁹ Freud, Sigmund. “La Represión”. Vol. XIV. Obras Completas. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 1994. Pág. 142.

En el segundo momento, la represión se re-conceptualiza a partir de sus estudios sobre la sexualidad infantil, como elemento fundamental en la etiología de las neurosis (1906).

Se distingue a la represión como un concepto doble: “la represión originaria y la “represión propiamente dicha”. Es decir, habría un momento supuesto en el cual la represión emerge como medio para enfrentar una realidad difícil o insoportable y habría otra represión –la propiamente dicha- que viene a configurarse como el mecanismo de defensa de la neurosis.

Con la represión primaria se establece el primer nexo entre la energía pulsional y la idea, que Freud lo denominó como representante–representativo. Este permanecerá inmutable, quedando la *pulsión* fijada a él. Dicho representante nunca será consciente y ejercerá una fuerza de atracción hacia todas las representaciones que entren en contacto con él, las cuales serán reprimidas secundariamente.

La represión secundaria o propiamente dicha es un mecanismo de defensa del yo, tendiente a apartar de la conciencia todas aquellas representaciones que, por su carácter displaciente, generen en el sujeto un estado de malestar. Para ello son necesarias dos condiciones: la repulsa del yo hacia la idea intolerable, y la atracción que las ideas ya reprimidas ejercen sobre esta representación.

Freud puntualiza que la represión constituye para la pulsión y sus representantes como una cosa intermedia entre *la huída* y el *juicio adverso*; es decir, puede ocurrir que un estímulo exterior sea interiorizado; por ejemplo, las emociones asociadas a un trauma no se expresan de manera directa, simplemente se evaporan y se expresan a través de la

conducta de forma vaga e imprecisa. Parecido a una pulsión, que en este caso, se le conoce como un recuerdo doloroso, o la formación de un síntoma.⁵⁰

La represión establece enlaces con algunos esbozos de historia reprimida y al combinarse con el rechazo de la consciencia promueven su existencia. Cuando el ser humano puede llegar a comprender el origen de sus síntomas, entonces se liberan las emociones reprimidas.⁵¹

El tercer momento puede ser distinguido en el texto de Freud titulado “Inhibición, síntoma y angustia” publicado en 1926, en donde afirma que la represión es una de las principales fuerzas impulsoras de la angustia y no, como se había afirmado antes, una consecuencia de la misma represión.

“...La angustia no es producida como algo nuevo a raíz de la represión, sino que es representada como estado afectivo siguiendo una imagen mnémica preexistente...”⁵²

Por lo tanto, la angustia frente a la castración crea la represión. Freud dice que la defensa en la represión es un conjunto de tácticas de las que el yo dispone para oponerse

⁵⁰ Roudinesco. Elisabeth. y Plon. Michel. “Diccionario de Psicoanálisis”. 1º Edición. Buenos Aires. Paidós Iberica. Pág. 1202.

Pulsión: Es una fuerza de empuje en busca de la satisfacción, que da cuenta de la erogenización del cuerpo. Mas la pulsión no sólo es energía, fuerza de empuje, sino que está ligada a ciertas ideas, y representaciones.

Huída: fuga, respuesta apropiada a las excitaciones externas.

Juicio Adverso: la condena, que sería lo privativo del superyó.

⁵¹ Ditone. M, Celeste; Miloz. M, Soledad; Licciardello. Gabriela; Luzzi. M, Pía. “Un ensayo sobre la represión”. N° 15. En línea: http://www.salvador.edu.ar/.../15/Un_Ensayo_Sobre_La_Represion.pdf. Fecha de acceso al documento: 08 de marzo de 2011. Fecha de creación del documento: noviembre de 2006.

⁵² Freud. Sigmund. “Inhibición: síntoma y angustia”. Vol. 11. Obras Completas. México. 1856-1939. Pág. 275.

El Yo: Representa la realidad y hasta cierto punto, la razón. Intenta conciliar las exigencias normativas y punitivas del Superyó, como asimismo las demandas de la realidad con los intereses del Ello por satisfacer deseos inconscientes. Véase en: Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, “Diccionario de Psicoanálisis”, Paidós, B.Aires 9ª. Edición 2007, Pág. 112.

El Ello: Su contenido es inconsciente y consiste fundamentalmente en la expresión psíquica de las pulsiones y deseos. (Ibíd.)

El Súper Yo: Instancia moral, enjuiciadora de la actividad yoica. (Ibíd.)

a ciertas representaciones. Para Freud la mayoría de las represiones presuponen represiones primordiales producidas con anterioridad, las mismas que ejercen su influjo de atracción sobre la situación reciente. Mientras que en la inhibición, *el Yo* renuncia a funciones que le competen, a fin de evitar un conflicto con *el Ello* o *el Súper-yo*, intentando así no verse obligado a emprender una nueva represión. El síntoma para Freud es el resultado del proceso represivo.

La represión tiene como propósito evitar el displacer. Lo reprimido ejerce una presión continua en dirección a lo consciente a raíz de la cual el equilibrio tiene que mantenerse por medio de una contrapresión incesante. Una vez que es enviado lo reprimido al inconsciente el afecto desaparecido retorna mudándose en angustia social, o angustia de la consciencia moral, en reproches sin medida; la representación rechazada se reemplaza mediante un sustituto por desplazamiento a lo indiferente.

De acuerdo al texto publicado en 1930, “El malestar en la cultura”; Freud afirma que la cultura reprime al hombre que la odia y a la vez la necesita para subsistir - ya que es su propia creación- y el individuo queda en medio de una contradicción.

Para Freud, la cultura significa restricción de instintos sexuales y agresivos que mantienen un precepto social. Freud confirma que las personas, a pesar de vivir en determinadas condiciones socioculturales, aspiran a conseguir la felicidad eterna.

Cuando el individuo se da cuenta que la felicidad no es eterna, sufre y reprime su ideal de felicidad sustituyéndola con lenitivos de varios tipos que le permitirán afrontar su realidad viviendo en un estado de ficción que le hace insensible al dolor y a la vida pesada que lleva.

Freud habla de represión cuando el logro de un objetivo pulsional es saboteado por influencias externas como el dolor, u obstáculos internos como la moral. El deseo pulsional no se suspende simplemente, sino que se traslada al inconsciente. El aspecto radica en el hecho de que, donde la realidad no deja otra opción, la represión lograda representa una estrategia necesaria de la dinámica pulsional.

Los procesos que se operan en el inconsciente están sujetos únicamente al principio de placer, *“su suerte depende exclusivamente de su intensidad y de si cumplen con los requerimientos de la regulación del placer/displacer”*.⁵³

En otras palabras, todo aquello que promete más placer que displacer, desde el inconsciente se impondrá en el pensar, sentir y actuar del ser humano. Y a la inversa, todo aquello que en la realidad promete más displacer, será desplazado y “reprimido” en el inconsciente. Solo la conciencia puede olvidar, en cambio todo lo olvidado y reprimido permanece en el inconsciente.

El concepto político de “represión” se desarrolló bajo la influencia directa de la psicología social y del psicoanálisis. Para Freud, la propia historia del hombre viene determinada por la sustitución del principio de placer por el principio de realidad. La represión viene impuesta por la escasez de bienes y la consiguiente necesidad de desviar la energía de la actividad sexual hacia el trabajo.⁵⁴

⁵³ Konrad. Paul. *“Sigmund Freud y la cultura del malestar”*. Vol. XXV. N° 001. México. En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=59807308>. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo 2011. Fecha de creación del documento: enero-abril 2007.

⁵⁴ Calleja, González. Eduardo. *“Sobre el concepto de Represión”*. HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea. Número 6. En línea: <http://hispanianova.rediris.es>. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo de 2011. Fecha de creación del documento: 2006.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española “la represión” es definida como un conjunto de actos, ordinariamente desde el poder, para contener, detener o castigar con violencia actuaciones políticas o sociales.⁵⁵

Desde el sesgo de la ciencia política, la represión es una de las posibles acciones reguladoras que los gobiernos adoptan contra los individuos o los grupos que desafían las relaciones existentes de poder.⁵⁶

Para Enrique Dussel, en su filosofía de la liberación latinoamericana, publicada en México, en 1975; la represión nace a partir de nuestra situación de pueblos oprimidos, pueblos aún colonizados. Esta filosofía tiene su punto de partida con el “descubrimiento” -en realidad “invasión” europea- de América por parte de los europeos. Y de la misma manera nace el pensamiento de la justificación de la opresión del *amerindiano*.⁵⁷

El mismo amerindio no produjo filosofía, sino pensamiento simbólico “de los vencidos”, pensamiento de protesta, de indignación, pero, indefectiblemente discurso del derrotado, de la subjetividad pasiva que todavía no sueña con su liberación. Según Dussel, la represión hace que vivamos en el nivel consciente según modelos de cultura que no tienen justificación en nuestra condición de existencia.

Cuando estamos reprimidos inconscientemente se produce una conducta imitativa que se hace pasar por el modelo original. Y este modelo opera como mito que impide

⁵⁵ Real Academia Española. “Diccionario de la Lengua Española”. Vigésima Segunda Edición. Tomo II. Espasa. 2002.

⁵⁶ Davenport. Christian, “The Weight of the Past: Exploring Lagged Determinants of Political Repression” en *Political Research Quarterly*, vol. 49, nº 2, Pág. 377, nota 1. En: <http://prq.sagepub.com/content/49/2/377.abstract>. Fecha de acceso al documento: 8 de Marzo de 2011. Fecha de creación del documento: Junio 1996.

Amerindiano: son los habitantes de nuestro continente americano, antes de la llegada de los europeos, tuvieron una cierta visión del mundo, poseían una producción simbólica con mayor o menor coherencia según el grado de desarrollo cultural.

⁵⁷ Dussel. Enrique. “Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación”. Bogotá, 1994. Editorial Nueva América. Pág. 29-30.

reconocer la verdadera situación de nuestra comunidad y poner las bases de una genuina edificación de nuestra entidad histórica, de nuestro propio ser latinoamericano. (Salazar Bondy, 1966; Pág. 118).

2.2 El Sufrimiento

Sigmund Freud, investiga los pensamientos y sensaciones humanas que proceden de nuestras emociones en el comportamiento con nosotros mismos y con los seres que nos rodean.

El sufrimiento, para Freud, se estudia a partir de tres fuentes: el dominio de la naturaleza, nuestro cuerpo como percedero y nuestra incapacidad de regular nuestras relaciones (familia, Estado y sociedad).⁵⁸

Basa su estudio en el conocimiento profundo que tiene de su propia cultura para expresar que las personas, aspiran a conseguir la felicidad perpetua. Sin darse cuenta que la felicidad es transitoria y al parecer pocos son conscientes de lo efímero de la felicidad.

A pesar del enorme avance tecnológico que el hombre experimenta actualmente, ello no le lleva a ser más feliz, incluso cuando con este avance ha podido interpretar a la perfección muchos aspectos de la naturaleza.

"No podemos eludir la impresión de que el hombre suele aplicar cánones falsos en sus apreciaciones, pues mientras anhela para sí y admira en los demás el poderío, el éxito y la riqueza; menosprecia, en cambio, los valores genuinos que la vida le ofrece"⁵⁹

⁵⁸Freud, Sigmund. "El malestar en la cultura". Madrid, Alianza Editorial S.A. 2004, p.29-42

⁵⁹ *Ibíd.*

La felicidad encierra un doble objetivo: evitar el dolor y el sufrimiento por una parte y experimentar intensas sensaciones placenteras. Por esto, acostumbramos a rebajar nuestras pretensiones, y con tal de no sufrir, ya nos damos por satisfechos.

Así es como el individuo, cercado por las posibilidades de sufrir, sustituye sus aspiraciones de felicidad con placeres efímeros con el objetivo de evitar el sufrimiento, o simplemente lo sublima en arte.

Las posibilidades de evadir la realidad social incluyen, en Freud, ejemplos como el del ermitaño, que decide abandonar los principios sociales que le generan displacer, o el del súper hombre, que modifica los deseos de todos acorde a su propio placer.

Explica, mediante estos ejemplos, cómo el ser social, aunque no haga ninguna de estas cosas, sigue comportándose del mismo modo que los paranoicos, enmendando algún elemento intolerable del mundo real a través de una creación ficcional instalada en esta realidad para hacerla tolerable.

Esta búsqueda de la felicidad imperecedera nos lleva a querer construir un mundo feliz, a intentar implantar en la tierra el paraíso. Pero esto, de acuerdo a Freud, no es factible y solamente se experimenta de manera fugaz. Y ante esta desilusión se desvanecen los ánimos por construir el paraíso en la tierra.

Freud advierte que la civilización engendra una anti-civilización; que los graves problemas de nuestras sociedades están en conexión con el malestar de la civilización, lo que nos obliga a reconocer que en el principio mismo de la civilización está instalada la barbarie.

Se aproxima más a la realidad tan sólo con la idea de que “es posible” que lo pasado no esté obligatoriamente condenado al olvido y propone la figura y el amparo paterno

como la mayor necesidad infantil ante el destino, y pasa a una segunda posición: el “sentimiento oceánico” que se refiere a la religión -partiendo de la base de que algo es importante cuando es realmente necesitado-. Afirma que la religión procede únicamente del desamparo infantil y de la nostalgia del padre; por lo tanto sus representaciones son consuelos e ilusiones, correspondientes a los deseos del hombre.⁶⁰

Es decir, asevera la necesidad de una angustia que parte del descontento con el propio destino, la reflexión sobre el sentido de la vida, su realidad política, social y cultural e inhibición de los placeres para construir un ideal de liberación que se reflejará en la culpa.

La culpa es una especie de conciencia moral que exige el castigo. El precio pagado por el progreso de la cultura reside en la pérdida de felicidad por aumento del sentimiento de culpabilidad. La necesidad de castigo es una vuelta del masoquismo sobre el Yo bajo la influencia del Súper-Yo sádico.

Estos sentimientos de culpabilidad están en las tendencias agresivas. Al impedir la satisfacción erótica, volvemos la agresión hacia esa persona que prohíbe, y esta agresión es canalizada hacia el Súper-Yo, de donde emanan los sentimientos de culpabilidad. También hay un Súper-Yo cultural que establece rígidos ideales.

De acuerdo con este autor se puede advertir que: *"Tal como nos ha sido impuesta, la vida nos resulta demasiado pesada, nos depara excesivos sufrimientos, decepciones, empresas imposibles. Para soportarla, no podemos pasarnos sin lenitivos..."*⁶¹

Freud nos habla de tres tipos de lenitivos: el primer tipo son las distracciones que reducen nuestra vida miserable en la tierra; el segundo, son las satisfacciones

⁶⁰ Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”, Madrid, Alianza Editorial S.A. 2004, Pág.7-17.

⁶¹ Ibíd. Pág. 19 y ss.

sustitutivas que la reducen y el tercer tipo son el consumo de narcóticos que nos hacen insensibles a la vida caótica que llevamos y al dolor.

Como bien titula su obra malestar, quiere decir incomodidad, pesadez, desazón. El hombre moderno no se siente cómodo, en el ambiente donde vive, en la cultura. Son tantas las restricciones que le obliga la civilización, que no puede desplegar naturalmente sus tendencias, y, satisfacerlas.

Para Freud cultura no significa ilustración o formación intelectual; “(...)cultura es la suma de operaciones y normas a través de las cuales nuestra vida se aleja de la de nuestros antepasados los animales que sirve a dos fines; para la protección del ser humano frente a la naturaleza; y para la regulación de los vínculos recíprocos entre los hombres(...)”⁶²

Para este filósofo el orden, es un componente primordial de la cultura; es una suerte de “compulsión a repetir”, que le permite al individuo “el mejor aprovechamiento del espacio y del tiempo”. Es decir, orden en el espacio significa regresar siempre a un mismo punto de partida.⁶³

Por ejemplo, la rememoración reiterada de acontecimientos es capaz de conferir a comunidades enteras una conciencia colectiva de temporalidad o simplemente una conciencia de sí mismas. En la conmemoración también se recurre al pasado a fin de que legitime las ideas e ideologías del presente.

Las órdenes temporales pueden interpretarse como repeticiones o variantes de una necesidad compulsiva de recordar, como; el nacimiento, la muerte de Jesucristo, hechos

⁶² Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”, Madrid, Alianza Editorial S.A. 2004, Pág. 220.

⁶³ *Ibíd.* Pág. 426 y ss.

históricos que dejaron huella en la mente de los individuos; con el fin de dejar marcas definidas y reconocibles en el fluir infinito del tiempo.

Con esto, nosotros mismos nos damos un orden en el tiempo, definimos nuestra relación con el pasado y el futuro. Aquí podemos notar las ambivalencias de nuestra vida pulsional al recordarnos el interminable vaivén entre nacimiento y muerte, entre deseo e inmovilidad.

Por decirlo de otra manera, cultura es un conjunto de normas restrictivas de impulsos humanos, sexuales o agresivos, exigidas para mantener el orden social. Aunque en el mundo cultural haya un sinfín de valores positivos, como la exaltación de la convivencia con sus múltiples relaciones sociales, o la producción y el goce del arte, sin embargo, estos mismos valores provienen de una sublimación, y en general, de una renuncia a la satisfacción de las pulsiones libidinosas que provocan siempre una indefinida inquietud.

En la medida en que una sociedad se integra y consolida, crea tendencias de disociación, bajo la superficie de la vida ordenada y civilizada. Consecuentemente, a pesar de la búsqueda incesante de la felicidad, ésta no es alcanzable de forma permanente dentro de la civilización. Freud señala que es el principio del placer el que impone este objetivo imposible en la vida que provoca sufrimiento.

Según Paulo Freire el ser humano sufre cuando no es lo que quiere ser.⁶⁴ Experimenta una sensación de desamparo ontológico, de insuficiencia. Siente que su afán de plenitud se encuentra limitado y ello le impide alcanzar la máxima concentración de vida. En otras palabras, es un ser inconcluso.

⁶⁴ Freire, Paulo. “Pedagogía del Oprimido”. Lima, Ediciones Retablo de Papel. 1997. P.38.

Freire se ubica en la opresión, en la realidad del oprimido, como situación vital de mutilación y escisión. Él afirma que quién mejor que los oprimidos para entender el significado terrible de una sociedad opresora. Dicho en otras palabras, trata de ubicarse en la “situación límite” como punto de partida para la posterior concientización y comprensión crítica de la realidad.⁶⁵

El oprimido, que como caso extremo y sangrante lo son las mayorías pobres del Tercer Mundo, vive en una “situación límite” que, bajo algunas circunstancias, puede contribuir a abrir los ojos hacia la positiva irracionalidad de la realidad que lo oprime.

Freire señala que “situación límite” es un punto de partida material, económico y político, es algo hecho por el hombre que apunta a su propia superación en la historia, en la forma de una realidad más humana.

Un clamor que habla de su existencia mutilada y que testimonia el escándalo de una realidad hecha por el hombre contra el hombre. Ofrece una interpretación de la educación liberadora que enfatiza su sensibilidad con la memoria y el sufrimiento de las víctimas. Con el fin de conocer hasta qué punto el sufrimiento inunda la experiencia humana.

⁶⁵ Santos, Gómez. Marcos. “La Pedagogía de Paulo Freire: De la situación límite al diálogo como utopía”. Universidad de Granada. En línea: <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/santos2.pdf>. Fecha de acceso al documento: 18 de enero 2011. Fecha de creación del documento: S.F.

2.3 La filosofía de la Liberación Latinoamericana

(...) Marina grita: Oh, sal ya, hijo mío, sal, de entre mis piernas... sal, hijo de la chingada, adorado hijo mío, sal ya...! cae sobre la tierra que ya no es mía ni de tu padre, sino tuya... sal, hijo de las dos sangres enemigas... sal, mi hijo, a recobrar tu tierra maldita, fundada sobre el crimen permanente y los sueños fugitivos... ve si puedes recuperar tu tierra y tus sueños, hijo mío, blanco y moreno (...) Dussel: 1994; Pág. 131.

Según Enrique Dussel, la "sabiduría popular" no es ni pura ideología ni ciertamente filosofía, pero por ser una expresión clara de la experiencia y memoria del pueblo, debe tenerse en cuenta en una metodología general de la historia de la filosofía en América Latina. Antes de la llegada de los europeos, los habitantes del continente americano tuvieron su propia visión del mundo, poseían una producción simbólica con mayor o menor coherencia según el grado de desarrollo cultural.⁶⁶

En nuestra América la filosofía vino, como actitud y como instrumento metódico, es decir, ya "hecha" desde Europa, a lo que Dussel lo llama la filosofía colonial, en otras palabras, una filosofía que viene desde "fuera", desde un centro metropolitano. Una filosofía que nace en una situación de dependencia constitutiva. Esta "extranjería", al correr de los siglos, se irá transformando en un momento intrínseco de nuestra historia cultural; cultura que, en su estructura íntima también, posee un momento de extranjería esencial.

⁶⁶Dussel. Enrique. "Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación". Bogotá, 1994. Editorial Nueva América. Pág. 25-31.

América Latina es la hija, del padre europeo y la madre indígena: De lo extraño y lo propio. Su filosofía no podrá dejar de estar atravesada siempre por esta contradicción nunca del todo asumida ni resuelta.

Dussel habla de la invención de América desde la subjetividad europea: *“Para que un ser en el mundo descubra algo debe tener alguna conciencia de su pre-existencia. Es decir, la idea de "descubrimiento", aún el casual descubrimiento de Colón, es el resultado final e ineludible de un desarrollo hermético condicionado por la previa idea de que América es un ente investido desde siempre, para todos y en todo lugar de un ser predeterminado”*.⁶⁷

De esta manera la cultura occidental tiene la capacidad de crear un “otro” que lo concibe como distinto y ajeno. Como diría Heidegger: *“Ser verdadero quiere decir ser descubridor”*. El hombre europeo consideró lo encontrado como un ente, una cosa. No lo respetó como otro mundo, como "el Otro".⁶⁸

Dussel cuenta, en su libro de la filosofía de la liberación, como Túpac Amaru —el gran rebelde inca— reconoce a los europeos como los "intrusos", aquellos que penetraron nuestro mundo, sin permiso y con violencia.

La conquista, para este filósofo, fue el acto más perverso de la historia de nuestro continente, porque fue el mal originado y la opresión estructural que la historia nos legará de maneras distintas hasta la actualidad.⁶⁹

Este mal originado no podría llamarse encuentro entre dos mundos, como varios libros de la historia lo afirman; ya que cuando hay un "encuentro" desigual, uno considera al

⁶⁷ *Ibíd.* Pág. 125

⁶⁸ Dussel, Enrique. *“Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación”*. Bogotá, 1994. Editorial Nueva América. Pág. 25-31.

⁶⁹ García, Cambeiro, Fernando. *“Cultura Popular y Filosofía de la Liberación: una perspectiva latinoamericana”*. Colección de Estudios latinoamericanos. Buenos Aires, 1975. Pág.28-32.

otro como el "ente explotable" y actúa en consecuencia: lo inmoviliza, lo desarma, lo desapropia de sus "reinos, tierras", riquezas, lo reprime. No va en realidad al encuentro del otro como otro; por el contrario, va a las cosas del otro que tienen sentido en el propio mundo europeo.

Bajo este antecedente y la historia de la dominación y emancipación que vivió Latinoamérica nace el pensamiento crítico latinoamericano; la filosofía de la liberación. Que funciona estratégicamente como crítica y cuestiona las formas discursivas veladas o encubiertas, tan propias de las ideologías de la dominación, del cinismo imperante y de la negación del otro.

Es así que dentro de este pensamiento lo primero que hay que recordar es que los "vencidos" no fuimos derrotados. Ya que muchos primitivos habitantes resistieron a esta intrusión violenta; y si recordamos hace casi 40 años atrás las dictaduras que vivió América latina en los años 70, las rebeliones indígenas, estudiantiles entre otras; nos dan muestra de una resistencia que ha sobrevivido para salir del olvido, para recuperar la memoria, para emerger del en-cubrimiento desde tiempo del des-cubrimiento.

Existen tres etapas de la filosofía de la liberación latinoamericana bien determinados en nuestra historia producto de una reflexión crítica ligada a procesos continentales. Primero está la del amerindio, segundo está la de los vencedores; estas dos etapas ya las hemos desarrollado a breves rasgos generales; y finalmente la tercera etapa la de los críticos de la conquista.

La última etapa, se podría definir como la construcción de un discurso crítico político, que no pudo sino tener en gran valor el industrialismo anglosajón -que se lo comparaba con el atraso hispánico-, y con ello la afirmación de la república contra la monarquía, la democracia contra la opresión, el libre comercio contra el monopolio, la libertad de

conciencia contra la inquisición. En definitiva la vida humana hecha realidad en la mercancía alienada y perdida.⁷⁰

Sin duda, esta ideología eurocéntrica nos permite reconocer una periferia del explotado, del oprimido, del dominado; que dice: *“El mundo periférico no podrá nunca ser "desarrollado", "central" ni "tardío"; su camino es otro, su alternativa distinta”*.⁷¹

Por todo lo anteriormente expuesto nace la filosofía de la liberación como un pasaje – entrada y salida- que parte de un sistema dado o vigente y que se interna en un sistema futuro de liberación que rompe con el orden del antiguo momento.

Es la situación, la "realidad " Latinoamericana de miseria, de clases y pueblos explotados por el capitalismo, de la mujer oprimida por el machismo, de la juventud y la cultura popular dominadas, el punto de partida y el criterio para elegir o constituir una filosofía.

Una filosofía político-social, crítica de la opresión y en favor de los dominados. Una filosofía que no simplemente crítica, sino que re descubre un origen entendida desde procesos sociales dolorosos.

El filósofo de la liberación ama al hombre sufriente, a los pueblos explotados y enajenados de sus derechos, y piensa el porqué de su condena, así como la estrategia para superar esta injusticia, pues lleva en su interior la intención del cambio.

Construye un concepto de “América Latina” que ha obrado como ámbito normativo desde el cual se ha pretendido armar un proyecto teórico y social de carácter “intercultural”.⁷²

⁷⁰ Cerutti. Guld Berg. Horacio. *“Algunas interpretaciones de la filosofía de la liberación latinoamericana”*. Editorial Tierra Firme. México. Fondo de Cultura Económica. 1983. Pág. 37-69.

⁷¹ Dussel. Enrique. *“Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación”*. Bogotá, 1994. Editorial Nueva América. Pág. 165.

De tal manera que la filosofía latinoamericana trata de redefinir su “lugar” en la historia. Ese “lugar” como el reclamo por parte del colonizado que le había sido negado por el colonizador.

Para Enrique Dussel, la palabra es sinónimo de protesta, el mismo que puede darse a través de la cultura, el arte, el cine, la poesía; por esa razón aseveraba que la verdadera palabra es la que emite el "pobre", la que nace del "pueblo" y no la de un líder, cualquiera que sea.

La ética de la liberación piensa y explica el sentido de un nuevo proyecto histórico, la nueva bondad, el ser futuro como utopía positiva, el interés de los oprimidos como horizonte de liberación.

No odia a los dominadores como personas; odia las funciones y estructuras de dominación que debe aniquilar para que se libre al opresor. Debe por ello usar medios adecuados para destruir las estructuras de dominación y así liberar al dominador de su función de dominador y al dominado de su posición de oprimido.

⁷²Dussel, Enrique. “Para una ética de la liberación latinoamericana”. Siglo XXI. Buenos Aires. 1973. Pág. 11.

CAPÍTULO III

Análisis Cinematográfico

El proceso de análisis que se expone a continuación, es el esquema de análisis fílmico narrativo que propone José Luis Sánchez Noriega en su *Historia del Cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, que comienza por una ficha técnica y artística como introducción a una sinopsis argumental, para seguir con un ejercicio de reconocimiento de los elementos formales del texto fílmico que definen el relato cinematográfico, identificar la temática de la obra y llegar así a una crítica personal en la que se hace una interpretación del filme.

Esteve Rimbau afirma: que “todo film constituye un reflejo histórico del contexto en que ha sido realizado. Si además, este film aborda un tema histórico pretérito, la articulación cine/historia se produce a un doble nivel: el del film como instrumento de análisis y reproducción de un hecho histórico, y también como paralelo reflejo contemporáneo de las circunstancias históricas en el momento de su producción”.⁷³

En esta disertación, se tratará de hacer una lectura de la imagen fílmica en dos ámbitos claramente diferenciados: el contenido aparente y el contenido latente. El contenido aparente es accesible para cualquier espectador mediante el simple mirar de los hechos que suceden en el filme, usando el lenguaje cinematográfico. Mientras que la mirada sobre el contenido latente, estudiará al filme como un texto de cultura bajo el enfoque teórico planteado en el capítulo anterior y la lectura del signo visual a partir de la interpretación de los códigos y signos visuales.

⁷³ Martínez, Valero. Tomás. “*Cine e Historia: más allá de la narración, una propuesta didáctica*”, En: http://www.cinehistoria.com/cine_e_historia.pdf. Fecha de acceso al documento: 14 de abril del 2011. Fecha de creación del documento: 2005. pp. 21-26.

3.1 “Memorias del Subdesarrollo” de Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968.

Sinopsis de la película

La película se desarrolla en Cuba, en los primeros años del mandato de Fidel Castro, entre la Segunda Declaración de La Habana y la Crisis de los misiles (1961- 1963). La historia es contada desde la mirada de Sergio, un acomodado hombre de 38 años, con ínfulas de intelectual, que vive de las rentas y aspira escribir un libro.

La familia de Sergio, sus padres y esposa, deciden abandonar Cuba debido a las nuevas medidas y transformaciones del régimen Castrista. Este peculiar personaje observa su isla desde un telescopio reflexionando sobre la vida, el subdesarrollo, las mujeres cubanas y el amor.

Sergio, narrador y protagonista, recorre el pasado y cuestiona su vida en todo momento; se muestra como un extranjero en su propio país al que ama y odia a la vez.

3.1.1 Título del Film

Este film cinematográfico representa una de las máximas expresiones del cine independiente en América latina, sobre todo de los años 60. Además que es una adaptación homónima al libro de Edmundo Desnoes “Memorias del Subdesarrollo” (1965).⁷⁴

“*Memorias*” se remite al pasado, a la rememoración de hechos y acontecimientos, la construcción y reconstrucción de sucesos que nos permiten tener una mirada del pasado para conocernos a nosotros mismos, para recordar y no olvidar.

⁷⁴ Desnoes, Edmundo: “*Sin la película el libro se hubiera marchitado, el delgado lomo se hubiera vuelto amarillento, sofocado entre tantos otros volúmenes (...) Lo cierto es que nunca pensé que una película, un género considerado fugaz como un rayo de luz, fuera la garantía de continuidad para una novela*”. Entrevista: Burzi, Francisco. “*Memorias del subdesarrollo*”. La Ventana. En: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2025>. Fecha de acceso al documento: 14 abril de 2011. Fecha de creación del documento: 2005.

De acuerdo a Gerardo Merino, en su tesis doctoral sobre “La memoria colectiva en el cine latinoamericano (...)” cita al autor Maurice Halbwachs, y puntualiza que la memoria es “*un hecho y un proceso colectivo*” “[...] *las experiencias verídicas por medio de las cuales se permite trastocar e inventar el pasado cuando haga menester. Los grupos tienen necesidad de reconstruir permanentemente sus recuerdos a través de sus conversaciones, contactos, rememoraciones, efemérides, usos y costumbres, conservación de sus objetos y pertenencias y la permanencia de los lugares donde se ha desarrollado su vida, porque la memoria es la única garantía de que el grupo sigue siendo el mismo, en medio de un mundo en perpetuo movimiento.*”⁷⁵

“*Subdesarrollo*” se ubica en nuestro continente, en Latinoamérica, en el juego lingüístico que implica esta palabra y que probablemente uno de los precursores en poner al descubierto este concepto fue Adam Smith, al haberse referido, a éste término, como la consecuencia histórica del colonialismo español en esta parte del nuevo continente.

La combinación de ambos términos: *memorias* y *subdesarrollo* es una paradoja cargada de mucha connotación, por un lado hace referencia, como lo hemos mencionado, al recuerdo y al pasado; mientras que por el otro; en el subdesarrollo nada tiene continuidad, no existe memoria, la gente se olvida fácilmente, y por lo tanto no es consecuente. Algo así como la memoria de lo que no tiene memoria.

En cuanto a su dimensión retórica, el título compuesto por un sufijo “*subdesarrollo*” busca complicar e implicar al espectador, y le propone un reto difícil: el de entender y cuestionarse estos términos desde la percepción y la mirada del personaje principal, que

⁷⁵ Merino. Gerardo. (2009). “La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el nuevo cine de los años 60 y el cine de finales de los años 90”. (Tesis de Maestría- UASB). En línea: <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1141>. Fecha de acceso al documento: 14 abril 2011. Fecha de creación del documento: 2010.

durante el transcurso de la película nos muestra escenarios y criterios desde la complejidad de su existencia en la Habana, en Latinoamérica, y lo que le tocó vivir en la época de la revolución cubana.

3.1.2 Análisis de la primera secuencia de la película relacionado con el final

La primera secuencia empieza con un plano general de una fiesta de carnaval al compás de la música: *“Dónde está Teresa”*. La gente baila y canta acorde a los tambores de la melodía, casi embrutecidos con la alegría y la celebración, poco asombro les causa la muerte de un ser humano que es baleado en medio de la multitud.

A pesar del suceso trágico, la gente empuja en brazos al muerto hasta sacarlo de la fiesta mientras continúa la algarabía en aquel lugar. El director utiliza un movimiento de cámara en mano de forma descriptiva que nos permite observar a través de su desplazamiento: el escenario, la gente y la forma que es removido el cuerpo inerte. Mezcla Planos Detalles, Planos Medio y Planos de Profundidad de la muchedumbre.

Finalmente la cámara regresa con un travelling horizontal para terminar en un primer plano (PP) con el rostro de una mujer negra. La imagen queda estática, casi como una fotografía. El uso de este recurso cinematográfico, nos hace pensar en un documental, donde la mezcla de imágenes en movimiento y fotografías es una de las características principales de este film.

Esta primera secuencia tiene continuidad con una escena que se halla un poco antes del final de la película. Una vez más la escena de la fiesta, pero esta vez la imagen se centra en el protagonista “Sergio” quién es seguido por la cámara en mano; se repite como al principio la escena del disparo, pero esta vez con el uso de Primeros Planos y un Plano General, el protagonista forma parte del suceso.

Podemos observar que el signo complejo de todo el argumento de este film se desata en esta primera secuencia. Desde el inicio el autor nos plantea una paradoja: la alegría y el sufrimiento, la fiesta y la muerte. Ese quemeimportismo reflejado en la actitud de esos sujetos que no se conmueven ante el asesinato de un individuo.

La secuencia permite reflexionar sobre el hecho de que el latinoamericano se olvida fácilmente del pasado y vive demasiado el presente porque posee una incapacidad para relacionar las cosas y acumular experiencia, siendo esta una de las señales del subdesarrollo. Parece una encrucijada de la historia, que cuestiona el subdesarrollo y el pasado y nos permite replantearnos el presente donde el sufrimiento es la mejor arma para encarar el futuro.

3.1.3 Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.

3.1.3.1 El Montaje - Estructura narrativa:

Memorias del subdesarrollo es un *filme de montaje*⁷⁶ ya que la película fue construida a partir de material rodado de archivo, para darle un sentido nuevo a las escenas que utiliza el director.

Sergio escribe sus memorias, por lo tanto lo que se muestra son los “retazos de realidad” que desde la mirada subjetiva del protagonista cuenta y relata a manera de crónica.

La película posee un “*montaje narrativo discontinuo*”, es una película concebida por segmentos, como si fueran capítulos, unidos por un personaje principal “Sergio”, que se define y matiza por otros personajes que aparecen coyunturalmente en el transcurso de la historia.

⁷⁶ Sánchez. Noriega. José Luis. “Elementos del lenguaje Audiovisual”. Sánchez. Noriega. Alianza Editorial S.A. 2002. en “*Historia del Cine: Teoría y Géneros Cinematográficos, fotografía y televisión*” Pág. 25-45.

A la vez utiliza el montaje invertido, es decir el uso del “flash back”, en algunas escenas y secuencias para recuerdos que constituyen la “memoria”. Dentro de la película el “flash back” es una importante herramienta para referirnos al pasado del personaje principal respecto a su vida y sus relaciones. Entre las escenas más significativas: cuando Sergio, el protagonista, recuerda a su ex esposa.

En el primer capítulo de este film, Sergio se encuentra en su departamento y empieza a observar la ropa, las joyas y artículos de uso personal de su mujer, a la par, coloca una grabación de audio de su ex esposa Laura, quejándose de su vida en la Habana:

(Audio) -*Laura: Estoy rodeada todo el día de bichos y gente sucia, chismería, un país que atrasa.* (Discuten los dos)

Mientras el audio transcurre aparece una toma montada de su ex esposa recostada sobre la cama leyendo un libro y también una imagen de un plano detalle de sus pies y algo de su cabello. El montaje juega con el tiempo en función de la narración. El director emplea figuras retóricas como la elipsis al suprimir esta escena evidente de la conversación entre ambos personajes y coloca imágenes en planos detalle de sus posesiones personales en tiempo presente, dándole al espectador la facultad de imaginarse la escena sin que esta aparezca.

En el capítulo seis del film titulado “Elena”, nuevamente aparece el audio de la misma querrela entre Sergio y Laura. Comienza la toma con un primer plano de los zapatos de Sergio en el piso para abrirse a un plano general de la habitación de ambos discutiendo, sin embargo, esta vez se puede ver como Sergio se burla de ella y la empuja durante esta pelea; en esta escena ya se aprecia el rostro de Laura, a lo que ella añade: “*Estoy harta de ser una rata del laboratorio para tus caprichos*” y se lanza a la cama a llorar. Inmediatamente; con el uso de un raccord sonoro, con el empleo del timbre de la casa

de Sergio, termina la secuencia en tiempo presente cuando Sergio abre la puerta y es Elena.

Lo mismo ocurre cuando Sergio camina por las calles de la Habana y observa lugares como: su escuela, que le recuerdan su juventud; una casa lujosa, donde rememora a uno de sus mejores amigos; un parque, que revive un amor del pasado.

Se percibe el uso del “montaje expresivo e ideológico” al utilizar varios elementos en este film como eje conductor de ficción: el uso de fotografías, noticieros, titulares de periódicos, audios, imágenes de archivos de películas, entre otros; permiten encadenar hechos y acontecimientos de una época, para que el espectador relacione situaciones y objetos en la narración de la película brindándole ritmo, dramatismo y sobre todo verosimilitud a la historia.

El uso de documentos es un ejemplo testimonial que contrarresta la historia de ficción con el realismo social de aquella época logrando que el público confronte las imágenes y saque sus propias conclusiones y connotaciones.

Entre las figuras retóricas que aparecen en el transcurso de la película destacan algunos ejemplos: a) Sinécdoque: Una escena de Sergio caminando por un parque, de inmediato ocurre un flash back, con la imagen de un edificio incendiándose, luego aparecen imágenes casi seguidas: primero de un cartel afuera de un restaurante que dice “*Nuestro vino es agrío, pero es nuestro*”; aparecen locales y vitrinas cerradas con fotografías de Fidel Castro y de la revolución.

Estas imágenes sirven de sustento a la voz en off del pensamiento del personaje y para complementar la idea que el director quiere transmitir:

(Voz en off) - Sergio: *“Desde que se quemó –refiriéndose al edificio- la Habana perdió su encanto ahora parece una ciudad de provincia...Pensar que antes la llamaban el París del Caribe...ahora parece una Tegucigalpa del Caribe, no solo porque destruyeron sus tiendas, sino porque destruyeron a la gente también...”* al final de este pensamiento aparecen imágenes de varios rostros tristes de personas, hombres, niños y mujeres. Es decir se muestra una parte por el todo, imágenes yuxtapuestas que complementan el mensaje de esta secuencia, insinuando que la revolución acabó con la belleza de Cuba.

Otra figura retórica que aparece en el film es la b) Metáfora: casi al final de la película, mientras Sergio deambula a oscuras en su departamento, existe la cámara subjetiva; él observa a través de la ventana los tanques de guerra y militares en las calles, inmediatamente aparecen tres imágenes metafóricas seguidas: un gallo de cristal roto, una pintura cuyo personaje posee en sus manos su cabeza sangrante, un plano detalle de Sergio jugando con su encendedor; podríamos deducir que el director nos anticipa el final de este personaje, su mundo de cristal se ha roto, su cabeza está en sus manos pues solo de él depende el rumbo de su vida, y el encendedor podría significar el conflicto de los misiles que a partir de ese momento se desataba entre EE.UU, Unión Soviética y Cuba.

c) La Antítesis, se desarrolla a lo largo de la película, en todo su contenido, pues de algún modo Gutiérrez Alea nos transmite un juicio crítico contra la burguesía vacilante y decadente que se evidencia en el personaje de Sergio; pero también nos muestra un juicio crítico contra la revolución autoritaria y opresiva. La ambigüedad de un narrador que expresa proposiciones enormemente críticas con el proceso revolucionario que a su vez es interpretado como una parodia del pensamiento y discurso burgués.

Un ejemplo de antítesis ocurre en el tercer capítulo llamado “Pablo”. Aparecen imágenes de valor documental con la voz en off del protagonista: - *“Dice que lo único que no aguanta el cubano es pasar hambre. Con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles. En América Latina mueren cuatro niños por minuto debido a enfermedades provocadas por la desnutrición. Al cabo de diez años hay veinte millones de niños muertos por esta causa, que es el mismo número de muertes que produjo la Segunda Guerra Mundial.”*

Simultáneamente a la emisión del texto son mostrados en pantalla los maltratos sufridos por los esclavos durante la época colonial. Mientras que las imágenes restantes muestran a niños desnudos en zonas rurales y barrios humildes.

Después de esta sucesión de fotografías y datos estadísticos aparecen nuevamente ambos amigos conversando en el auto y Pablo empieza a nombrar trivialidades de su vida social y con el uso del flash back, aparecen imágenes de Pablo y Sergio con sus esposas cenando en un lugar lujoso y conversando de temas absurdos.

Otra figura significativa ocurre cuando Sergio visita la casa –museo- de Ernest Hemingway : d) Paralelismo; ésta representación se la puede percibir entre la relación amo/siervo (el criado fiel y el gran señor), a través de la cual el protagonista dice que el escritor debe haber sido un ser insoportable. Pero mientras él relata despectivamente cómo Hemingway “moldeó” a René Villarreal (esclavo) aparecen imágenes de casitas humildes, contrapuestas con retratos y objetos de lujo de la casa de este famoso escritor, jugando aquí con el lenguaje y la imagen de antítesis.

Podemos decir que el montaje en esta película cumple con una función narrativa ya que construye la historia mediante el dominio del espacio, el tiempo y la causalidad; además posee un montaje rítmico por el uso de planos y secuencias, flash backs y

figuras retóricas que provocan en el espectador connotaciones y denotaciones cargadas de significado gracias a la numerosa asociación y amalgama de imágenes.

3.1.3.2 Tratamiento del color

En esta película las imágenes y secuencias se presentan en blanco y negro con la finalidad de mostrar momentos del pasado y sobretodo otorgarle mayor dramatismo a la historia. Es así, que a veces se torna demasiado exigente con la atención por su linealidad en el tratamiento de luz y sombra.

Acorde con la complejidad de la trama, el estilo visual es impecable, el blanco y negro muestra una influencia del cine documental y la técnica del collage, de la nueva ola francesa. A partir de los años setenta, el blanco y negro se convierte en una opción estética, preciosista, usada en muy pocos filmes, casi siempre de origen independiente y de carácter de arte y ensayo.⁷⁷

El uso del blanco y negro puede causar incertidumbre, miedo, una especie de atmósfera escénica, donde se hallan involucrados varios personajes que configuran la trama del film alrededor del protagonista. El blanco y negro, genera mayores contrastes, más facultades simbólicas dicotómicas, la opción de esconderle al espectador información que está delante de la cámara para descubrirla luego, mayor dureza de carácter para ciertos personajes, aumento del dramatismo o la sensibilidad en ciertos casos, o incluso la evocación de la memoria, al referirse a un diario que es narrado por el personaje principal.

⁷⁷ Pawlik, Johannes. *“Teoría del color”*. Barcelona, España, Paidós. Pág. 54

3.1.3.3 Empleo del tiempo cinematográfico

Utiliza *el tiempo Diegético*, ya que remite la época de la historia, por ejemplo después de la primera secuencia aparece la imagen de personas en el aeropuerto y un rótulo que dice “1961 – *Personas abandonan el país*”.

El tiempo diegético ubica a los espectadores en el espacio de la película. Otro ejemplo de la utilización de este tiempo ocurre: en un capítulo antes del final, cuando Sergio lee el periódico y aparece una sucesión de primeros planos de los titulares de noticias mostrando acontecimientos de ese momento; inmediatamente después aparece otra fecha: “22 de octubre 1962 – *Discurso de Kennedy al país*” se sobreponen imágenes de Kennedy en la televisión, de fotografías y gente escuchando el discurso. A la par está el audio del presidente de los EE.UU quien establece un bloqueo de la isla, desplegando unidades navales y aviones de combate en torno a Cuba.

La historia en su totalidad es lógica a pesar de tener tiempos anacrónicos por el uso de flash backs, de documentos, fotografías, periódicos, entre otros. Y a pesar de no tener una linealidad cronológica palpable todos llegan a complementarse en el discurso del director.

Además el concepto de tiempo implica: *El vestuario*, que va a connotar fecha y época, por ejemplo los zapatos, vestidos de la época de los 60, las camisas ligeras, los sombreros; absolutamente todo contribuye a que sea auténtico para el período. Los vestidos algo ligeros y sencillos nos ubica en el trópico, en Cuba.

La Duración: en esta película se utiliza fundidos y encadenados entre escenas, para dar fin y comienzo a los siete capítulos que tiene; lo cual nos permite percibir un efecto dramático de duración.

Tiempo Trastocado: Por el uso de flash back, nos remite a percibir escenas psicológicas. Como el fetiche que tiene Sergio de escuchar las grabaciones de su ex esposa.

Escenografía: El espacio de este film es real, Gutiérrez Alea utiliza locaciones reales que de una u otra forma revelan el mundo propio del cineasta. La caracterización de la época le brinda mayor verosimilitud al filme ya que informa sobre los personajes, su cultura y su vida. Incluso la Habana, la isla, se convierte en la protagonista de la historia.

3.1.3.4 Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música)

El director utiliza *el sonido diegético* (voz en off, diálogos entre personajes, sonido de televisión del discurso de Kennedy, audios grabados de su ex esposa, timbre de la puerta, sonido ambiente, etc) para otorgarle dramatismo, anticipar una situación, crear expectativas en el público, complementar las imágenes y para la transición suave del montaje.⁷⁸

Uno de los principales elementos es el uso de la “voz en off” como técnica narrativa, la misma que le permite construir y reflexionar en el pasado y la historia que gira alrededor del personaje principal. Gracias a la “voz en off” la narración se estructura de forma lógica para entender a los personajes y su entorno.

La voz tiene tanto peso como la imagen pues supone la mitad de la interpretación del protagonista pues expresa los variados estados de ánimo del personaje principal y nos informa sobre la época, la edad, la cultura, la clase social, y caracteriza psicológicamente el mundo interior de los personajes. Además que le brinda un toque de ironía a todo el argumento.

⁷⁸ *Sonido Diegético*: cuando la fuente del mismo está en el espacio de la imagen porque pertenece al mundo de la historia.

Además, dentro de “memorias del subdesarrollo” la voz en off cumple la función de ser expresión de las imágenes mentales del personaje que lee o mira y no verbaliza en la diégesis.

También utiliza *el sonido no diegético* que es la música sobrepuesta creada para las imágenes en movimiento: por ejemplo cuando aparecen los tanques de guerra, o cuando aparecen las imágenes de pobreza o fotografías cargadas de mucha simbología.

3.1.3.5 Tipos de Planos más importantes

En esta película se destacan los “primeros planos”; para mostrar la intimidad e introspección psicológica del protagonista que constantemente reflexiona sobre la realidad que le rodea. Llevan una gran carga emotiva y son perfectos para capturar los sentimientos y emociones del personaje principal.

El “plano detalle” es importante en este filme, se introduce para mostrar algún detalle de la acción y para completar su desarrollo en la narración visual. Sus usos son expresivos, simbólicos y dramáticos. Tiene tanta importancia que ocupa todo el encuadre disponible y hace que éste tenga un papel trascendente en la historia.

El uso de “planos medios” es meramente narrativo ya que permite establecer la relación del personaje con su ambiente.

Finalmente, el “plano general”, le permite al espectador ubicarse en la Habana, además de ver la relación entre los distintos elementos que forman parte de la acción, proporcionando una idea de la distribución espacial que dan una referencia global de la escena y la situación geográfica.

3.1.3.6 Movimientos de Cámara más significativos

A lo largo de toda la película se percibe el uso de cámara en mano, además se intercala escenas, documentales, testimonios filmados con cámara oculta, que permiten establecer una relación más directa con la realidad. Eso nos da la posibilidad de juzgar al personaje de manera constante.

Hay escenas donde se usa el travelling vertical, para mostrarnos el lugar donde se realiza la acción; además para contextualizar la época como monumentos y personajes. El uso del travelling lateral para mostrar gente y darle mayor realismo a la escena. El travelling hacia adelante se lo usa casi al final de la película cuando Sergio sale de la mesa redonda con el fin de mostrar la incertidumbre del personaje ante esta escena y las ideas que se debaten en ella.

3.1.3.7 Construcción de los Personajes

Sergio: Protagonista, narrador. Se construye por la voz en off, la misma que emite su manera de percibir el subdesarrollo y la revolución. Sergio cree ser algo que sólo es por accidente “latinoamericano”. Él se considera un europeo viviendo en el continente de la pobreza. Es un hombre de clase acomodada, con presunción de intelectual. Es un antihéroe de la revolución. Una gran contradicción ya que a partir de sus conjeturas cuestiona su realidad y se cuestiona a él mismo; poco a poco comienzan a revelarse una serie de rasgos que aún permanecen en nosotros los latinoamericanos y que pertenecen al pasado.

Simbólicamente representa el subdesarrollo, pues durante la historia no sabe quién es, se cuestiona en todo momento, es incongruente en sus actos con las personas que lo rodean. Es incapaz de sostener una idea, y aunque en todo momento rememora su

pasado no logra encontrar un camino para definirse. Deambula todo el tiempo sin saber a dónde va y que quiere de su vida.

Con respecto a los personajes que lo rodean, Sergio es machista. Ya que a su esposa la rechaza por ser “europeizada” por tener objetos finos y odiar Cuba en la época de la revolución; A Elena, en cambio la utiliza como rata de laboratorio, para demostrar en ella el subdesarrollo y aumentar su ego de hombre superior en cuanto a “educación” y “conocimiento”; y a Hanna, su primera novia, ella es Alemana, con respecto a este personaje Sergio se siente inferior pues rememora su historia con ella como algo que no pudo y no podrá obtener jamás.

Pablo: es amigo de Sergio. Se construye a través de las imágenes del pasado de ambos. Imágenes cortas, en plano general, una escena en un restaurante de los dos con sus respectivas parejas. Sin embargo, Sergio (empezando a convertirse en otro) no encuentra el motivo por el cual pudieron haber andado juntos tanto tiempo cuando ahora no tienen ningún punto en común. Ni una opinión, ni una forma de ver el mundo, ni una conversación realmente compartida. *“La gente me parece cada día más estúpida,”* dice Sergio mientras escucha sin interés a Pablo hablar maravillas de los autos americanos. Su amigo, le recuerda su pasado, le recuerdo lo que odia de él, a su esposa Laura y sus padres, su vida burgués.

Laura: Es un personaje secundario, es la ex esposa de Sergio, que huye de la Habana porque no soporta su olor. Este personaje se construye por los planos detalle de sus objetos personales, por las grabaciones de las discusiones entre ella y Sergio y sobre todo por la voz en off de ella renegando todo lo que le rodea. Este personaje se construye a través de la voz del protagonista, ya que para él, Laura representa la frivolidad que puede ser reconstruida por un armario lleno de ropa cara con joyas y

cosméticos. Se muestra la relación perversa y sádica entre estos personajes cuando Sergio siente placer al escuchar los llantos y quejas de su mujer cuando pelean.

Elena: Es una joven de clase obrera, que está a la espera de una oportunidad para ser actriz. Ella personifica la incongruencia. Sergio en un principio se siente atraído por ella, y pretenderá “educarla” sin obtener resultados en resumidas palabras: “aunque la mona se vista de seda, mona se queda”.

Él la define como la “beautiful cuban señorita” en la secuencia de la visita al museo de Hemingway, algo así como la belleza exótica para los turistas, mientras observa en un libro la imagen de la Venus de Boticelli, tratando de insinuar la belleza europea como incomparable.

Cuando Sergio y Elena van a tener relaciones sexuales, la negativa de Elena y a la vez las tácticas de seducción de este personaje, muestran la incongruencia, el placer del acto carnal y luego el llanto de la culpa. Aquí podemos observar un signo cargado de mucho simbolismo. Pues la escena es una parodia a los tabúes de la mujer sobre el sexo, la virginidad y el cuestionamiento de los valores de la familia tradicional. Poniendo en tela de juicio la mojigatería de la sociedad.

Hanna: Es el primer amor de Sergio. Es europea. Sus rasgos físicos la caracterizan. No existen diálogos entre este personaje y el protagonista, solo escenas en flashback y la voz en off que hacen percibir a este personaje como superior e inalcanzable para Sergio.

Noemí: Es la sirvienta de Sergio y a la vez su fantasía. Existen pocos diálogos entre ambos. Para Sergio representa la mujer cubana de campo, la guajira, la intocable. Con ella se imagina la escena del bautismo, desnuda y abrazándola. Sin embargo, esta

imagen simbólica podría representar el miedo de Sergio de acercarse a personas reales y sentir amor verdadero.

3.2 Análisis de la película “Machuca” de Andrés Wood, Chile, 2004.

Sinopsis de la película:

Nos remonta a septiembre de 1973, con una historia acerca de entornos y clases sociales en un país a vísperas de la caída del gobierno de Salvador Allende, por parte del régimen de Pinochet. . La película cuenta la historia de Gonzalo Infante y Pedro Machuca, dos niños de 11 años que viven en Santiago de Chile. El primero en un barrio de clase alta y el segundo en una población ilegal ubicada en las cercanías.

Un muro invisible divide los mundos de ambos protagonistas, un muro que el padre McEnroe, director de un exclusivo colegio, quiere derribar, admitiendo en forma gratuita a hijos de familias pobres en el establecimiento. Es por eso que Machuca e Infante son compañeros de clases y es ahí donde surge su original amistad, llena de emociones y descubrimientos. Pero a las dificultades objetivas de este intento de integración se agregan las que se derivan del clima de abierto enfrentamiento social que vive la sociedad chilena de aquel entonces.

3.2.1 Título del Film

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española del año 2001, Machuca significa “*golpear algo para deformarlo, aplastarlo, reducirlo a fragmentos pequeños sin llegar a triturarlo*”. Este peculiar apellido representa al pueblo de Chile, en el personaje de Pedro Machuca y su familia de origen humilde. Un pueblo que será machucado y golpeado, durante la dictadura de Pinochet.

Gonzalo Infante y su familia representan la clase acomodada, los de derecha, y Pedro Machuca con su amiga Silvana representan, los obreros, el pueblo, los de la izquierda. Entre ambos se desatará una gran amistad que para Machuca significará el hallazgo de bienestar económico (comida, ropa, juguetes y libros) y para Gonzalo será el descubrimiento a una realidad totalmente desconocida, la lucha del día a día por sobrevivir en un país de acentuadas diferencias políticas, sociales y culturales.

Esta frágil amistad se verá truncada al producirse el golpe militar chileno que cambiará radicalmente la vida de los tres niños. La historia representa toda una sociedad y una época. Pero la forma de vida de Machuca marcará para siempre la vida de Gonzalo y los espectadores.

3.2.2 Análisis de la primera secuencia de la película con respecto al final

En la primera secuencia de este filme hay una sucesión de planos detalle de una camisa, zapatos, una chaqueta, y Gonzalo Infante, en un plano medio mirándose al espejo. Gonzalo se prepara para ir al colegio, con el uso de un acompañamiento de cámara se abre a un plano general en la cocina donde está la hermana y el padre; antes de ir a clases busca a su madre quien está tirada en la cama con una resaca.

Gonzalo estudia en uno de los colegios más privilegiados del país: “Saint Patrick School”, allí, reciben a los nuevos alumnos que se incorporan a la escuela, según la política del Padre McEnroe, estos nuevos niños pertenecen a las zonas más pobres y marginales de la capital, y uno de ellos, es Pedro Machuca.

Así entonces, Infante y Machuca entablan una amistad sin imaginar que esa misma política impulsada por el colegio sería otro germen más en la resistencia de una sociedad que no estaba dispuesta a ceder esos niveles de tolerancia y aceptación.

Desde el punto de vista subjetivo de la historia, Wood, le permite al espectador obtener una leve lectura compleja de este signo icónico. Y pone al descubierto algo de la problemática que vive la sociedad de esa época.

Lo peculiar y simbólico de esta primera secuencia es que aparece un muro que tiene pintado un grafiti que dice: “*No a la guerra civil*”, este muro es un elemento que se repite y fortalece la idea de esta primera secuencia. La división de clases sociales. Luego este mismo muro vuelve aparecer en la quinta secuencia de la película con la palabra “*No*” tachada y dejando leer “*guerra civil*”. Y en la octava secuencia, reaparece en el titular de un periódico que afirma que “*la FIFA informó al mundo que la vida en Chile es normal*”, se ve el mismo muro pintado de blanco.

Toda esta secuencia es muy simbólica y cargada de connotación, además que se enlaza con otras secuencias a lo largo de la película. Nos ubica en una época de cambios trascendentales para el país pues con el golpe de estado y la llegada de los militares al poder todo es represión, tortura e incluso en la prensa se refleja ese allanamiento a la libertad en todo sentido.

3.2.3 Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.

3.2.3.1 El Montaje - Estructura narrativa:

Dentro de la película se percibe un montaje narrativo que cuenta la historia de forma lógica y cronológica. Es decir, los hechos van sucediendo en orden sin alteraciones del tiempo. Una de las principales características de esta película es el uso del montaje expresivo e ideológico pues constantemente encadena elementos utilizados en una y otra escena, permitiendo al espectador llegar a relacionar situaciones y objetos en la narración de la película, por ejemplo el uso del muro que nos ubica en la época; el uso

de la bicicleta que representa el nivel económico superior de Gonzalo y que será la fiel compañera de aventuras y desventuras de los personajes.

El uso de fotografías que muestran y rememoran el pasado de Gonzalo, los periódicos que informan sobre el acontecer de los personajes, los audios que se escuchan en la tv que permiten darle mayor dramatismo y verosimilitud al filme; significan el nivel ideológico que el director intercala de secuencia a secuencia.

Entre las figuras retóricas más destacadas está a) La Sinécdoque, cuando aparecen planos detalles de objetos personales de los personajes; connotando así la diferencia de clases sociales. O el uso de panfletos y frases en diferentes escenas de protestas en las calles que muestran la ideología de los de derecha y los de izquierda. Ubicando de esta manera al espectador la situación actual y el estado de guerra civil de la época.

b) La Metáfora es otro elemento que usa el director, por ejemplo cuando en un primer plano aparece el título del libro que le regalan a Gonzalo titulado “El llanero Solitario”, Gonzalo lee el primer capítulo del libro que se titula: “El llanero conoce al toro” esta metáfora es muy significativa, pues precisamente después de eso Gonzalo conoce a Pedro Machuca. El significado de este signo es muy importante, pues todos sabemos que el llanero es un personaje estadounidense, un ranger que galopa para enmendar las injusticias y el toro es su gran amigo. El llanero usaba una máscara para infiltrarse en un grupo salvaje de Cavendish, portadores de armas;⁷⁹ Usualmente el dúo acampaba lejos de la ciudad, pues eran confundidos por bandidos a causa de la máscara del Llanero. Era común que Toro marchase a la ciudad haciéndose pasar por un piel roja común y corriente para oír por casualidad los planes de los villanos de turno. O también que el

⁷⁹ Lavia, Darío. “*El llanero Solitario*”. En línea: <http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=51>. Fecha de acceso al documento: 30 de marzo 2011. Fecha de creación del documento: noviembre del 2001.

Llanero se disfrazase con el mismo objetivo (con lo cual se tenía que desprender de su máscara).

Una escena importante que remite a otra figura retórica c) La Antítesis, es cuando Machuca, Silvana y el padre de ella tienen que salir a vender banderas que representan al partido de los rojos, es decir los de izquierda a favor de Allende y de inmediato aparece otra escena donde los mismos personajes se cambian de color para poder vender más banderas al otro partido que es el de derecha a favor de Pinochet, aunque sepan que esto no les conviene. Todo como un acto de sobrevivencia, ellos de alguna manera son una contradicción de la época pues tienen que camuflarse en cualquier ámbito para poder sobrevivir, aunque al final esto de nada sirva.

d) La Ironía: esta figura retórica cinematográfica ocurre en una escena cuando Gonzalo, Machuca y Silvana salen a las marchas a vender banderitas de los partidos políticos. Gonzalo está entre la gente del Frente Nacionalista; con una cámara subjetiva de un plano detalle de los ojos de Gonzalo y un primer plano del rostro del novio de la hermana de Gonzalo gritando, se abre la toma a un plano general donde Gonzalo arroja la bandera roja que representa a los comunistas y la pisotea. Es irónico porque supuestamente está ayudando a sus amigos con quienes comparten en común muchas cosas; sin embargo, con esta imagen el significado de que el niño distingue y hace la diferenciación de su vida con respecto a la de sus amigos aunque en el fondo de su ser no lo entiende.

3.2.3.2 Tratamiento del color

El color es una característica habitual que le otorga encanto y expresividad a la imagen, además de conferirle mayor cercanía a la realidad. En esta película, Andrés Wood juega

con los colores y la luz natural de manera rica y significativa: a través de una paleta cambiante va generando las transformaciones anímicas del espectador.

Por ejemplo: las escenas que son grabadas en exteriores de las marchas, las protestas, la guerra civil, o cuando los militares entran al barrio ilegal de Machuca hacer limpieza social, los tonos son opacos, los colores no son tan fuertes y dominantes, son casi lúgubres.

La secuencia de Silvana, amiga de Machuca y Gonzalo, cuando es asesinada por defender a su padre de los militares, la luz natural es fúnebre connotando tristeza y dolor. Los colores que usa son altamente expresionistas y dramáticos, por lo oscuros y duros que se transforman al desarrollar la acción.

Mientras que las escenas de los niños paseando en bicicleta o divirtiéndose, los colores se tornan un poco más alegres y fuertes, brindando al espectador esa sensación de alegría y bienestar. Podemos notar esos cambios de tonalidad, en las escenas del barrio de Gonzalo Infante y el barrio de Pedro Machuca. Entre Fuji (opacos) y AGFA (cálidos y llamativos).

La psicología por su lado hace un aporte muy relevante para la utilización significativa del color. A partir de la sinestesia, los efectos anímicos que produce la temperatura del color le brindan mayor dramatismo e impresión.

Así, en este filme, se usan colores fríos para momentos tristes o situaciones misteriosas, y cálidos para situaciones alegres o pasionales, y neutros para generar sensación de tranquilidad y espera. El día y la noche se lo puede percibir claramente. Si bien se trata de un aspecto aparentemente simple, su relevancia cognitiva y emocional es mucho más potente de lo que se pueda creer.

Es claro que el tratamiento del color en esta película, es un recurso cinematográfico cargado de significación y expresión estética, que además le brinda fuerza al mensaje y a la idea que el director transmite en la historia.

3.2.3.3 Empleo del tiempo cinematográfico

En esta película se observa claramente un *tiempo diegético*, es decir, un tiempo que sitúa a los espectadores en la época de la historia. Así podemos notar desde la introducción del título, aparece sobre un fundido en negro “*Santiago de Chile, 1973*”.

En la primera secuencia se repite otro ejemplo de tiempo diegético: cuando con el uso del sonido del televisor, el hombre que da las noticias señala: *7 de la mañana y 20 minutos*, mientras informa sobre los acontecimientos políticos del país. Aquí, percibimos que es temprano, aún cuando la escena es grabada en el interior de una casa.

El uso del televisor es importante durante la película, ya que informa de manera cronológica los hechos políticos del momento; ejemplos: cuando la unión soviética respalda a Chile, o cuando muestra el bombardeo al Palacio de la Moneda y la muerte de Allende. Todos estos acontecimientos en diferentes secuencias tratando de encadenar progresivamente el transcurso de la historia.

El *tiempo de duración* se da entre cortes secos y fundidos en negro, lo cual marca la pauta de la siguiente secuencia y continuación de la narración cinematográfica.

El *uso de la cámara lenta* también detiene el tiempo de la historia. La cámara tiene efectos de reducir el paso del tiempo y movimientos, para dar connotación de angustia, incertidumbre y efectos dramáticos. Ejemplo: cuando Gonzalo observa a su madre después de pelear con Silvana en una protesta en la calle. La imagen se detiene sobre el rostro y los movimientos de la madre. Otro efecto de cámara lenta, cuando los tres niños

toman la leche condensada y se besan. El tiempo se detiene en la imagen del río caudaloso con un efecto emocional en el espectador.

El tiempo se lo percibe también a través de: *La Vestimenta*: Pedro Machuca y Silvana jamás cambian la vestimenta, siempre usan la misma ropa durante toda la película, sin embargo, Gonzalo, sí cambia de ropa, ya sea el uniforme o su ropa de marca. La madre de Gonzalo constantemente cambia su vestimenta, que marcan la época de los 70'. Las blusas estampadas, con flores o figuras y colores llamativos. El tradicional cuello redondo, en vestidos y la costumbre de usar pañuelos anudados al cuello.

La escenografía: es otro elemento simbólico del tiempo, pues este ubica al espectador en Chile, se observa el colegio de curas "Saint Patrick School", el Palacio de la Moneda a través de la tv; las calles de Chile, durante las protestas, los barrios pobres y los barrios ricos.

3.2.3.4 Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música)

En esta película se utilizó música hecha para el filme. Es decir, la música acompaña a las imágenes según el dramatismo y lo que se quiera connotar. En casi todas las escenas se utiliza un sonido ambiente, ya sea de las marchas, las protestas, el aullido de los perros, el sonido de los pájaros, entre otros, con un fin estético pero a la vez cargado de simbolismo y expresividad.

El punto de vista emocional se mantiene muy coherente entre las escenas y la música. Pues la música está estrechamente relacionada con las imágenes, de esta manera, su uso le otorga vida a los mismos.

3.2.3.5 Tipos de Planos

Andrés Wood utiliza “los primeros planos” en el transcurso de la película, cuando quiere acentuar los pensamientos de los personajes y darle mayor emoción al espectador; además, el uso de estos planos permite observar la complicidad entre los personajes. Por ejemplo: la amistad entre Gonzalo, Machuca y Silvana.

El “el gran primer plano” es repetitivo en este filme y se lo usa para enfatizar los gestos de los personajes ya sea de alegría o tristeza, y recalcar la acción de los mismos.

Los “planos detalle” es casi excesivo en esta película, el director los coloca para presentarnos a los personajes a través de sus objetos personales. Las imágenes de las manos sosteniendo las banderas de uno y otro partido; o las manos de la madre de Gonzalo llenas de objetos de valor como pulseras y anillos. Los ojos de los niños que muestran la expresividad entorno a la situación de la historia, entre otras imágenes y escenas, ayudan a complementar y ponderar el dramatismo ideológico y la cámara subjetiva que usa el director.

El “plano General” es usado para mostrar los diferentes escenarios y locaciones donde transcurre la historia, por ejemplo, nos muestra el barrio humilde de Pedro y el barrio acomodado de Gonzalo.

“El picado” aparece en la película para mostrar inferioridad y marcar el nivel socioeconómico de los personajes. Entre Pedro y Gonzalo, también muestra debilidad e impotencia. Al contrario “el contrapicado” sirve para mostrar la superioridad de unos personajes sobre otros.

3.2.3.6 Movimientos de Cámara

El uso de movimientos de cámara como el *travelling vertical* sirve para mostrar un personaje y fijarse en detalles como su ropa, su color de cabello, etc. Usa *travelling lateral* cuando caminan los alumnos del colegio y la cámara enfoca a cada uno de ellos. Usa el *travelling hacia adelante* cuando están los estudiantes en misa o cuando están los padres de familia reunidos. Finalmente utiliza la *panorámica* para hacer movimientos realistas durante las marchas, mientras los protagonistas saltan y se mueven.

3.2.3.7 Construcción de los Personajes

Gonzalo Infante: Protagonista. Físicamente es de piel blanca, ojos claros y cabello rubio. Proviene de una clase acomodada y una familia disfuncional; es tímido y no posee amigos. Su manera de vestir es nítida, pues utiliza prendas caras y de marca. Gonzalo, se construye por su personalidad con respecto al resto de personajes, tiene miedo de decir lo que siente y habla muy poco. Conoce el idioma inglés lo cual le permite ayudar a su amigo Machuca en clases.

Los objetos personales de Gonzalo como su habitación, juguetes ordenados, libros y la habitación limpia, nos permiten tener una lectura más amplia de su status y su forma de ser.

Pedro Machuca: Protagonista, es de clase humilde, y durante toda la película lleva puesta una sola vestimenta; un suéter viejo y roto, un par de zapatos sucios, es desalineado y despeinado. Físicamente, es de tez trigueña, cabello negro y ojos negros. Vive en un barrio ilegal de Chile en una pequeña casita, junto a su madre, su pequeña hermana y el padre que es un alcohólico, el cual aparece una vez y se burla de su amistad con Gonzalo.

Pedro es de carácter fuerte, no se amilana ante la burla de los compañeros del colegio Saint Patrick School; aunque su única táctica es la pelea. Al igual que Gonzalo es parco y tímido.

Silvana: es un personaje secundario en la película, es una joven adolescente, de origen pobre al igual que Machuca. Su madre falleció cuando era pequeña y vive con su padre que es un vendedor ambulante al igual que ella. No estudia pues no le encuentra utilidad; en una escena ella afirma: *“El que nació burro, burro se queda”*.

Silvana, gracias a su desinhibida personalidad, y un fuerte resentimiento social, se convertirá en el tercer personaje clave de esta historia pues tendrá un idilio romántico con Machuca y Gonzalo. Su carácter fuerte se construye gracias a los diálogos y peleas con otros personajes. Silvana será asesinada por defender a su padre de los militares que ingresan al humilde poblado hacer limpieza social.

María Luisa, personaje secundario, es la madre de Gonzalo Infante, una seductora mujer, de clase alta. Posee un amante con quién pasa la mayoría del tiempo. Ignora lo que siente y le pasa a sus hijos. Es egoísta y aparenta tener conciencia social. Este personaje se construye a lo largo de la historia, por la vestimenta y utilería lujosa que usa. Siempre anda bien maquillada, bien vestida y arreglada. Incluso durante las protestas en la calle.

La hermana adolescente de Gonzalo, el padre de Gonzalo y Roberto -el amante de su madre-; son personajes secundarios que aparecen rara vez durante el filme. Estos complementan el círculo social del protagonista. Su peculiaridad es aparentar estar preocupados por la problemática social de su país, pues el padre huye a Roma; la hermana solo le interesa vestir a la moda y tener los hits del momento y Roberto forma parte del nuevo poder político de Chile.

3.3 Análisis de la película “La Estrategia del Caracol” de Sergio Cabrera, Colombia, 1993.

Sinopsis de la película:

La historia gira en torno a la lucha de un inquilinato para evitar la demolición de la casa Uribe, cuyo propietario solicita declarar este inmueble como un bien de interés Cultural del Casco Histórico de Bogotá.

Uno de los personajes cuenta a un periodista la historia del desalojo de la casa Uribe, siendo éste el verdadero tema de la película, luego se va al pasado presentando el conflicto desde el desalojo de la casa vecina.

Escenifica al hombre en medio de la sociedad, golpeado por ella, desde su historia personal. Precisa un contexto histórico actual con problemáticas: sociales, económicas, de corrupción, especulación y pobreza. La temática de violencia y problemas sociales se manejan de una manera profundamente cotidiana, los personajes protagonistas determinan la tensión de las historias y su desenlace.

3.3.1 Título del Film

El título de esta película se debe a una original idea que es maquinada por uno de los ocupantes de la casa Uribe, llamado Jacinto; un viejo español, que trabaja en un teatro de Bogotá. Él, junto a los inquilinos de esta antigua casona, planean una “estrategia” para defender su dignidad.

Proceden juntos a desmontar la casa, ladrillo por ladrillo, para llevarse a escondidas todas las piezas del edificio. Caracol, porque se hace un símil con este animal. Todas las personas que habitan en la casa Uribe, es gente humilde y pobre, tan insignificantes como un caracol. Sin embargo, al igual que éste pequeño animal, llevarán cuesta arriba su casa, sigilosamente, sin causar sospecha de su enemigo hasta abandonar el lugar.

3.3.2 Análisis de la primera secuencia de la película con respecto al final

La primera secuencia comienza con un gran plano general de la ciudad de Bogotá. La cámara retrocede con un paneo y se fija en un plano general, para mostrar un humilde barrio lleno de gente con sus pertenencias en las calles. Luego con un travelling de acompañamiento, la cámara enfoca a un periodista con su camarógrafo corriendo detrás de la gente para preguntarle sobre lo sucedido.

Al instante aparece, un hombre que está en el trasteo de los vecinos; quién con algarabía le solicita al periodista que le de cámaras, para contarle sobre los desalojos de aquel lugar. Y dice: *“Mucha gente está siendo desalojada de sus hogares y sus casas por la injusticia de la justicia y por la falta de una estrategia”*. El periodista asombrado le pide que aclare esa aseveración. Se presenta ante él: - *“Yo soy Gustavo Calle Isaza, uno de los gestores de la magnífica lucha contra el desalojo de la casa Uribe”*. Mientras empieza a relatar, dice que todo inició con el desalojo de una casa próxima a la casa Uribe, llamada la Pajarera, de inmediato la voz se pierde con un fundido en negro y termina esta primera secuencia.

Gustavo, alias el Paisa será el personaje y eje conductor de la narración, que en esta primera parte relata los acontecimientos de aquel lugar en tiempo presente para luego contarle al periodista el desalojo de la Pajarera y la Casa Uribe en tiempo pasado; Con una fascinante mezcla de dialecto local, el relato de Paisa es, en la ficción, una suerte de leyenda urbana. Pues a pesar de que transcurre el tiempo, a pesar de las muertes o el sufrimiento de la gente, el sistema no cambia y continúan los desalojos de barrios ilegales, la deshumanización, la violencia y la pobreza, entre otros aspectos de la sociedad que hasta el día de hoy están latentes y se reflejan en el filme.

3.3.3 Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.

3.3.3.1 El Montaje - Estructura narrativa:

El *Montaje Invertido*, es fácilmente percibido por el espectador, por el uso de flashbacks. El mismo que altera la secuencia cronológica de la historia conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado. En la primera secuencia, el suceso del desalojo ocurre en tiempo presente, mientras que los desalojos de la Pajarera y la Casa Uribe están en tiempo pasado, como un recuerdo de Gustavo.

En el transcurso de la historia coexiste ese juego de tiempos presente y pasado, cuando se mezcla con la entrevista del periodista en la calle. Este montaje invertido, le concede mayor expresividad y emoción a las imágenes.

A pesar de existir estos saltos temporales, que más bien parecen pausas que le conceden mayor dramatismo al espectador; la historia posee lógica y cronología de planos y secuencias, las mismas que van debidamente conectadas con la voz en off del narrador, creando una especie de *raccord* entre la voz y la imagen para marcar continuidad.

Las figuras retóricas que se halla en esta película son: a) *Anacoluto*: Por ejemplo la imagen de la gran polea que construyen todos los inquilinos de la casa Uribe, en pocos días, para llevarse pedazo por pedazo la casa sobre una bañera. Es una situación imposible y pura ficción, sin embargo, logra que el espectador se enamore de este plan y sea cómplice de los personajes en toda la historia.

b) La *Hipérbole*: Esta figura retórica la percibimos en el personaje de Gabriel o Gabriela, pues la transformación de hombre a mujer es realmente increíble y causa mucho impacto en los espectadores.

c) Sinécdoque: Cuando el sacerdote empieza a tocar a Gabriela y le confiesa que nunca ha estado con una mujer. Al principio, nadie puede percibir que Gabriela es un travesti, sin embargo, mientras ocurre la escena baja lentamente su mano y aunque no se ve nada, se asusta y retrocede. De inmediato el espectador puede percibir que Gabriela es un hombre aunque su apariencia diga todo lo contrario. Es decir, nos muestra una parte por el todo.

d) *La Metáfora*: Esta figura retórica la percibimos al finalizar la película, cuando los vecinos entregan la casa Uribe, la dinamita explota y el único muro que queda después de la explosión dice: “*Hay tienen su hijueputa casa pintada*”. Pues antes ellos habían quedado en un acuerdo con el juez, de entregar la casa sin revuelta alguna y en paz. Es una imagen graciosa y cargada de mucho significado y simbolismo, pues; todos los vecinos que pintaron ese muro e idearon la estrategia para salir con dignidad representan a una clase marginal que al final dejan leer entre líneas de la imagen, que no son tontos y que cuando la gente trabaja en conjunto se puede lograr grandes cosas.

3.3.3.2 Tratamiento del color

El color proporciona mayor adecuación a la realidad, ya que el mundo es a colores. Por ello la importancia de la iluminación, ya que proporciona sombras, arrugas, rejuvenece o envejece, crea efectos psicológicos de los personajes, y puede cambiar la atmósfera de una película.

En la estrategia del caracol, los colores son claro oscuros; es así que para las escenas que son dentro del inquilinato, es decir en interiores, se utiliza luces tenues, y de vela cuando es en la noche, también utiliza un filtro amarillo. Durante el día usa luz natural,

es decir; del sol. Sin embargo, para las escenas que son grabadas en la noche y en exteriores, el director usa un filtro azulado.

Los lugares que poseen poca iluminación y son tenues, sugieren aproximación. Es decir, cuando los vecinos se reúnen durante todas las noches dentro del inquilinato para idear su estrategia, dan la sensación de cotidianidad y complicidad con el espectador. También el color durante las escenas en la noche y en el interior de la casona Uribe, connota: miseria, penuria, pobreza. Los fondos oscuros debilitan los colores de la vestimenta de los personajes, entristecen los objetos que se difuminan y pierden importancia en el conjunto.

En cambio, las escenas filmadas en interiores en la casa del potentado de la familia Uribe, son colores cálidos, predomina el blanco, la luz natural del sol que atraviesa todo el departamento. El uso del blanco connota elegancia, sobriedad, riqueza. Los fondos iluminados y claros intensifican los colores, dan ambiente de bienestar y los objetos tienen más importancia en su conjunto.

El color sirve para centrar la atención de los espectadores, favorecer el ritmo en la narración y en el montaje, y expresar con más fuerza ciertos momentos; además, Cabrera, intenta recrear la atmósfera cromática de una época.

3.3.3.3 Empleo del tiempo cinematográfico

En esta película se maneja el *tiempo diegético*, a través de los diálogos de los personajes. Por ejemplo: cada vez que el juez y los abogados del Doctor Uribe van hacer los desalojos en el centro de Bogotá, señalan el día, la hora, el año y el lugar; y nos ubican en un determinado tiempo.

También usa *flash back*, al principio del filme; ya que la primera secuencia, cuando habla Gustavo, el Paisa con el periodista, supone que ha pasado varios años después del desalojo de la casa Uribe, y empieza a narrar la historia como un recuerdo.

Finalmente, en la última secuencia, cuando los inquilinos destruyen con dinamita la estructura de la casa Uribe y se van; durante la explosión existe un efecto de *cámara lenta*, es decir el tiempo se detiene, con un juego de primeros planos de los rostros asustados del Sr. Uribe y sus abogados; esta escena evoca impresión, fuerza y sobretodo drama.

a) Vestuario:

Generalmente en toda la película no se percibe una tendencia de color o corte en el vestuario. El único personaje que podría reafirmar la época de los años 70' sería Gabriela, el travesti, pues utiliza vestidos de colores llamativos, copetes altos, carteras de colores entre otros accesorios que marcan la época.

Los otros personajes son normales, además de caracterizar la sencillez y la humildad usan vestimenta común. Romero intercala un terno negro y uno gris durante toda la película, Don Jacinto la misma ropa y varía con un suéter. Mientras la Señora Trinidad posee un vestido de flores sobrepuesto con un delantal.

b) Escenografía:

Es ambientada a la época; cuando el centro de Bogotá subió de plusvalía y las edificaciones antiguas doblaron su precio. Mucha gente de clase humilde se apropió de las edificaciones antiguas del centro histórico de Bogotá, razón por la cual tuvieron que ser desalojados abruptamente.

La casa es antigua, grande, y posee muchas habitaciones. Pisos de madera, retablos, pinturas de santos, columnas y ventanas grandes.

⁸⁰Esta antigua casona permanece intacta en el centro de Bogotá, sin embargo, el director realizó las escenas de interiores en casas diferentes ubicadas en la calle octava entre carrera 8a y 9a. Muy cerca a la casa original. Sin embargo, con el magnífico montaje, no se puede percibir que algunas escenas fueron grabadas en diferentes casas.

Las escenas de barrios son imágenes reales de urbanizaciones de Bogotá, con actores extras, y algunas adecuaciones para complementar la historia y escenificar el lugar.

3.3.3.4 Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música)

La música, dentro de esta película es considerada un personaje más. La composición específica de notas musicales para ciertas secuencias o escenas, permiten al espectador aflorar sentimientos y acentuar atmósferas.

Las imágenes son adecuadamente acopladas a los compas de la música para interiorizar las emociones que el realizador pretende provocar en determinados momentos del argumento cinematográfico.

Finalmente la voz en off del narrador, que es la expresión de uno de los personajes de la historia permite hilar planos y secuencias de manera ordenada y cronológica.

3.3.3.5 Tipos de Planos

El uso de “primeros planos” deja ver el rostro y los hombros. Implica cierto grado de intimidad y confidencialidad, así que con su uso el director nos transmite emociones

⁸⁰ Agudelo Bernal, Juanita. *“Bogotá como locación para el cine”*. En línea: http://bogota.vive.in/cine/bogota/boletin/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-9097032.html. Fecha de acceso al documento: 30 de julio 2011. Fecha de creación del documento: 29 de marzo del 2011.

más intensas que con los demás. Por ejemplo cuando Don Jacinto y Romero discuten sobre la idea que inventarán para no ser desalojados de la casa Uribe.

Los “planos detalle” permiten enfatizar elementos concretos y destaca elementos pequeños. Así por ejemplo: cuando los habitantes del inquilinato empiezan a desmantelar la casa Uribe ladrillo por ladrillo, y hay una sucesión de planos detalle, de manos, ojos, pies, todos trabajando.

El uso de “planos medios” es constantemente usado en el transcurso del filme, dirige la atención del espectador hacia el objeto. Los personajes pueden llegar a ocupar la pantalla con un tercio de su cuerpo, y permite una identificación emocional del espectador con los actores. Mediante este encuadre es posible deslizar también muchos otros elementos significativos.

El “plano general” abarca todos los elementos de una escena. Este plano se lo usa para dar la introducción a una secuencia narrativa ya que es muy descriptivo. Por ejemplo al inicio del filme, aparece un plano general del barrio donde ocurre el desalojo, y al comenzar cada secuencia se utiliza este tipo de plano para sugerirle al espectador el lugar donde se va a desarrollar la acción en la película.

3.3.3.6 Movimientos de Cámara

Los movimientos de cámara para esta película son: el uso permanente de travelling lateral o de acompañamiento para personajes caminando o moviéndose ya sea dentro de la casa Uribe, o en exteriores para causar mayor confabulación entre los espectadores; el uso del zoom es recurrente, el más significativo cuando la casa Uribe explota por la dinamita; el travelling ascendente y descendente para mostrar como traspasan los objetos de una casa a otra. Utilizan cámara lenta para detener el tiempo y causar mayor

emotividad. Y cámara en mano para provocar sensaciones de movimiento de los personajes en la historia.

3.3.3.7 Construcción de los Personajes

Narrador

Personaje popular que representa a un cuentero, en cierto modo, a la memoria colectiva de todo un pueblo. Su nombre es Gustavo Calle Isaza, más conocido como el “paisa”, pues siempre anda a cargar una botella de cristal con éste licor. Es el hilo conductor de la trama que transmite los sucesos de una circunstancia a otra. Fabulador apegado a la calle que hace de esta historia una leyenda popular.

Romero (el abogado y representante legal de la casa Uribe).

Cree en la justicia y las leyes. No posee aún su título de abogado pero usará hasta el último recurso legal para que no les arrebaten su hogar. Este personaje es pobre y digno, astuto, e inteligente; sin embargo, acabará renunciando a su táctica al comprender que la ley no está necesariamente relacionada con la justicia. Finalmente acepta que la utopía y la resistencia puede ser la respuesta. Romero se convertirá en uno de los principales organizadores de la estrategia de Don Jacinto.

Jacinto (el anarquista).

Viejo Español, exiliado en Colombia. Añora su país sobre todas las cosas, pues lo recuerda constantemente; inquilino de la casa Uribe. Es un personaje reflexivo. Defenderá desde su postura individual, la creación de una estrategia del caracol para salir con dignidad y empezar con todos sus vecinos desde cero.

Señora Trinidad

Es una mujer de carácter fuerte y religiosa sobre todas las cosas. Inquilina que lleva viviendo más de cincuenta años en la casa Uribe. Este personaje rezará a la Virgen y a

las ánimas del purgatorio, cuya imagen se encuentran plasmada en uno de los cuadros del inquilinato, para tomar una decisión respecto al abandono de la casa. Más adelante, debido a la humedad del muro, el cuadro se cae y adquiere el carácter de una aparición de la Virgen. A partir de ese instante Trinidad con la Virgen, como estandarte, será la defensora de la estrategia, ya que con su “aparición”, aquella le revela a la señora Trinidad que no debe abandonar la casa, o si la abandona los muros de la misma se irán con ella. Al principio a Romero y a Jacinto les pareció un obstáculo, pero este suceso servirá para unir aún más a todos los vecinos.

Doña Aurelia y Lázaro

Representan el sufrimiento, el dolor. Ella mismo lo afirma antes de matar a su esposo, como un acto de amor: - *“somos gente a la que siempre nos ha tocado sufrir”*. Sin duda, una mujer de armas tomar, que deja su egoísmo a un lado y con un disparo le evita esa postración e inutilidad eterna. Lázaro, incomprensiblemente, también participará en la estrategia ya que gracias a él podrán retrasar el desalojo unos días, y ganarán tiempo para continuar con su plan.

Gabriel/Gabriela.

Es un travesti; representa el escalafón más bajo dentro de los marginados que habitan en el inquilinato de la Casa Uribe. Durante la estrategia será el personaje que más se transforma y cambia. Es solitario, pues vive la discriminación de la sociedad, en su cuarto. Sin embargo, logrará encontrar su dignidad sirviendo a la causa común de los inquilinos.

El sacerdote

Es un cura de mediana edad y menos fanático que la señora Trinidad. Acabará participando como jefe de finanzas de la estrategia de los vecinos de la casa Uribe. Dentro de la trama sentirá empatía con Gabriela, debido a la soledad que ambos llevan. (La de sacerdote y homosexual) Hay una escena de erotismo entre los dos, hasta que el sacerdote se da cuenta que Gabriela, es un hombre y en vez de rechazarlo se identifica. Además, a través de su acercamiento con Gabriela se plantea una cuestión y le confiesa que nunca había estado con una mujer, y a partir de ese momento, surge una amistad que desafía la intolerancia de la Iglesia respecto a los homosexuales.

Víctor Honorio Mosquera

Abogado de “medio pelo”, corrupto y vendido a los intereses de los poderosos, en este caso al potentado de la familia Uribe. Personaje carente de escrúpulos, que trata de ascender social y económicamente pisoteando a cualquiera sin importar el cómo.

El potentado Uribe

Pertenece a una clase élite de Bogotá, descendiente de los Uribe, prepotente y acostumbrado a conseguir lo que quiere con dinero. No reconoce ningún límite legal o de justicia, por lo que no tiene reparos en hacer uso de la corrupción y de la violencia para someter a los que no obedezcan.

3.4 Análisis de la película “El Violín” de Francisco Vargas Quevedo, México, 2005

Sinopsis de la película:

"El Violín" narra la historia de Don Plutarco, violinista manco y campesino, junto con su hijo Genaro y su nieto Lucio, toca en las calles para ganar un poco de dinero. Son campesinos humildes pero honrados. Hasta que un día el ejército arremete al poblado de Don Plutarco, bajo amenazas, torturas, abusos y violaciones.

Mucha gente de la población es forzada a huir y crear campamentos provisionales de refugiados; donde planificarán una batalla contra los militares. Para ello, Don Plutarco utilizando su música y su ingenio como únicas armas, se propondrá engañar a los militares para recuperar las municiones que su hijo ocultó en su aldea.

Contextualizada en épocas de un gobierno opresor que no se especifica, pero que puede relacionarse con varios momentos de la historia Mexicana, sobre todo en los años 70 con el surgimiento de grupos armados guerrilleros. La película expone un asunto aún vigente en México y en muchos países de América Latina: una confrontación política ideológica entre el ejército y los grupos guerrilleros populares que han estado presentes desde la época colonial para luchar contra las injusticias sociales y desigualdades de aquel entonces.

3.4.1 Título del Film

Se titula “El Violín” ya que este bello instrumento será el arma principal del protagonista, Don Plutarco, quien ingeniosamente, valiéndose de sus conocimientos y encanto musical ingresará al campamento de militares para recuperar municiones que los guerrilleros de su población necesitan para defenderse de los ataques militares.

También se llama así, porque este instrumento de cuerda emite un sonido tranquilizante y armonioso, de tal manera que cuando Don Plutarco toca para los militares, todos parecen estar idiotizados con la música.

Todos alguna vez hemos escuchado que la música tranquiliza a las bestias, y este símil es el que se quiere poner de manifiesto en esta película. Además que el sonido del violín irrumpe en paisajes, rostros, y situaciones durante todo el filme, donde los diálogos son pocos pero cargados de mucha emotividad al compás de este instrumento.

3.4.2 Análisis de la primera secuencia de la película con el final de la historia

El violín se inicia con una escena de insoportable violencia, y cuyo impacto está plenamente justificado con el final de la historia. Es decir, el director anticipa un hecho; hace uso del *flash forward*, que luego se conectará con la escena final.

En profundidad de campo se puede observar el espacio fílmico donde ocurre la acción de violencia, mientras se escucha llantos de mujeres. Estos llantos con los sonidos de los soldados son el *raccord* de esta primera secuencia para marcar las pautas de fundido en negro que aparecen tres veces seguidas, como transiciones; con la finalidad de no romper en el receptor la ilusión de la secuencia y causar incertidumbre en los espectadores.

Desde el inicio, el director nos coloca en una escena que provoca indignación y rabia, la misma que sentiremos al finalizar la película, pues aunque las muertes no se vean explícitamente, es casi obvio y certero el destino que les espera a los personajes de la historia.

Esta primera secuencia es filmada con cámara fija, es decir, todo lo que entra en el encuadre sin necesidad de mover la cámara; el uso de este recurso nos da la sensación de cámara oculta para otorgarle mayor verosimilitud y dramatismo psicológico a la escena.

3.4.3 Aspectos significativos del lenguaje cinematográfico.

3.4.3.1 El Montaje - Estructura narrativa:

Posee un *montaje lineal* ya que reúne planos y secuencias de manera lógica y cronológica pues la historia tiene continuidad; y aunque la primera secuencia no tenga pies ni cabeza, al iniciar la película ya entenderemos que es lo que sucede.

Otro tipo de montaje que se observa, *es el montaje alterno*, el espectador puede percibir este recurso cinematográfico: cuando se hace tomas en diferentes planos de los militares practicando movimientos de ataque y a la par alterna imágenes de los guerrilleros haciendo lo mismo. Es decir, mezcla ambas acciones simultáneamente.

Dentro de las figuras retóricas más destacadas en este filme: *a) La Sinécdoque*. Por ejemplo al final de la película, cuando el capitán del ejército saca el arma y solo se muestra un plano detalle; de inmediato un fundido en negro y sonido armonioso y triste del violín. Aunque no se vea explícitamente la muerte de Don Plutarco la gente detenida, se sobreentiende que es lo que sucederá.

b) Metonimia: Cuando Don Plutarco le narra a su nieto Lucio la historia de los Dioses y la tierra; la cámara enfoca las cenizas del fuego, la tierra manchada por el carbón, hojas secas, etc; y cuando habla de que vendrán tiempos mejores, la imagen se abre en la raíz y el tallo de un árbol, tratando de simbolizar la vida, la esperanza.

3.4.3.2 Tratamiento del color

La propuesta fílmica de *El violín* se apoya en la técnica de documental para reducir el efecto de una historia que parezca construida. La fotografía en blanco y negro funciona como una manera de acercar al espectador a una sensación de realidad.

Las imágenes, en blanco y negro, del drama entre soldados y guerrilleros, muestran que no hay salida para los complejos personajes, dan la sensación de tristeza, incertidumbre, perplejidad e inseguridad.

Esta técnica expone la complejidad del tema, pues ayuda a percibir la realidad de los personajes con más fuerza por el uso de contrastes y sombra. El blanco y el negro connotan amenaza y muestran la potencia de un documental de guerra.

3.4.3.3 Empleo del tiempo cinematográfico

En esta película se utiliza *tiempo indefinido*, es decir, este tiempo es subjetivo, pues no se especifica ninguna fecha exacta; por lo tanto, a través del montaje empleado, el espectador crea anticipaciones sobre lo que va a suceder, relacionando imágenes y elementos.

El transcurrir de los días se lo percibe por el día y la noche. Incluso se usa elementos como la luna o el sol que denotan la situación del tiempo.

Los acontecimientos son narrados cronológicamente sin ninguna alteración temporal, no obstante; en la primera secuencia -las imágenes de tortura de hombres y mujeres- podemos notar que el director nos anticipa un hecho; es decir, hace uso del *flash forward*, que luego se conectará con la escena, donde le avisan al jefe de la guerrilla y le entregan una lista de la gente asesinada por los militares, entre ellas está la esposa e hija de Genaro.

a) Vestuario:

El vestuario en esta película, no es un elemento que determine el tiempo, pero sí ayuda a caracterizar y diferenciar a los personajes entre la gente humilde, los terratenientes y los soldados.

b) Escenografía:

La película fue filmada en los valles, colinas y alrededores de México. Aunque no contextualiza una época, la película se refiere a situaciones conflictivas y a guerrillas que llevan al espectador a pensar en las luchas populares mexicanas en el sentido de Zapata y de su reivindicación "Tierra, justicia y libertad". Se puede percibir casitas humildes de madera, sembríos, y mucha naturaleza.

c) Duración (Signos de Puntuación)

El cine es un arte basado en fragmentos (planos, tomas, secuencias) todo enlazados entre sí mediante el montaje. Entre esos fragmentos, Quevedo Vargas, establece una serie de transiciones de *fundido en negro* expresando un importante cambio de la acción, el transcurso del tiempo o el cambio de lugar.

Dentro de los signos de puntuación cinematográfica, que usa el director en esta película, es el *Barrido*. Que consiste en pasar de una imagen a otra mediante una panorámica muy rápida sobre fondo neutro, creando en la pantalla una imagen borrosa.

3.4.3.4 Códigos Sonoros (Voz, Ruido y Música)

La atmósfera de la película muestra el encuentro entre dos hombres, un campesino que le tocó hacerse parte de una guerrilla y un militar que obedece órdenes. Ambos con una misma pasión, la música.

La música funciona como elemento necesario para lograr que se prolongue el tema revolucionario, por lo que el director incluye en la película una canción que Don Plutarco enseña a Lucio, que habla sobre la historia de los Hidalgo que murieron luchando. Esta música hace referencia a la tradición oral que el abuelo transmite al nieto, alude a los rebeldes de la Revolución Mexicana, especialmente aquellos que cuentan las hazañas de héroes y caudillos.

El estribillo que suena a lo largo de la película y que Lucio canta al final pertenece a una canción clásica mexicana. La mayoría de los temas musicales de la película, el de la taberna, el del campamento de refugiados y el del final de la película, fueron compuestos por Cuauhtémoc de Tavira; es decir se utilizó música hecha para el filme.

Es así que cada imagen posee cierto grado de conexión con la música. Para dotarle de mayor expresividad y emoción a la historia.

3.4.3.5 Tipos de Planos

El uso de “primeros planos” en este film, denotan intimidad, expectación y vida interior de los personajes. Un ejemplo del uso de este plano en la historia: Cuando Genaro entra a la cantina a retirar armas para el levantamiento revolucionario que planean con la gente de su aldea. Solo existe la música de acompañamiento, y hay una sucesión de primeros planos de todos los personajes involucrados en esta secuencia. Es así que fácilmente se puede percibir como se comunican con gestos y miradas, sin la necesidad de utilizar un solo diálogo.

El “plano detalle” se lo utiliza desde el principio de la película, para presentarnos a Don Plutarco, y mostrar que es manco, y toca el violín. Este tipo de plano permite conocer con más detalle a los personajes.

El “plano general” es muy utilizado en el transcurso de la historia, ya que se lo coloca como introducción entre escenas que le permite al espectador ubicarse en la geografía de los personajes y a su vez le ofrece una visión más amplia del lugar donde se desarrolla la acción del filme.

3.4.3.6 Movimientos de Cámara

Utiliza cámara en mano, cámara fija y cámara lenta. El uso del travelling lateral se lo utiliza frecuentemente para mostrar a los personajes que se encuentran en un encuadre, por ejemplo, cuando las mujeres de la comunidad son desterradas de sus campos; se enfoca a madres, y niños y se puede percibir subjetivamente que los hombres han sido capturados como rehenes. De igual manera se observa a lo lejos

como cámara subjetiva de la mirada de Genaro, que ve a los hombres de su aldea arrodillados y algunos son asesinados.

Los movimientos de cámara son tan reales y a veces subjetivos como la historia misma. Se convierten en el punto de vista del director y de los espectadores. Se usa de vez en cuando cámara panorámica para abarcar todos los elementos del encuadre visual y también para justificar la acción de los personajes, cuando corren o son perseguidos por los militares. O cuando los tres Hídalgo regresan del pueblo al campo, después de un arduo día de trabajo.

3.4.3.7 Construcción de los Personajes

Don Plutarco (*protagonista*)

Es un viejo y sabio violinista, de origen humilde y del campo. Trabajador y honesto. Cuando habla utiliza proverbios, letras de canciones, palabrotas, y frases. La canción y el cuento que enseña a su nieto Lucio, son ejemplos típicos de la tradición oral tal como se oye en México.

Genaro: (*activista campesino guerrillero*)

Es un adulto joven, trabajador y músico igual que su padre, Don Plutarco. Sin embargo, los militares y el gobierno opresor de aquel entonces les empiezan a despojar de sus tierras, razón por la cual Genaro decide luchar para salvaguardar a su gente y sobretodo rescatar a su esposa y su hija que han sido secuestradas. Genaro posee su grupo armado de guerrilla y será capturado al final de la película para ser asesinado.

Lucio (*nieto*)

Es el nieto de Don Plutarco e hijo de Genaro; este niño posee las habilidades musicales de su padre y abuelo, canta y toca la guitarra. Se quedará huérfano pues durante esta guerra armada entre militares y guerrilleros, perderá primero a su madre y su hermana, luego a su padre y su abuelo. Sin embargo, es un niño valiente que a pesar del dolor que le ha tocado vivir continúa haciendo lo que su abuelo le enseñó, hacer música para sobrevivir.

El Capitán (*militar*)

Este personaje representa a los militares, de clase humilde que recibe órdenes, sin importar el daño que causa. Posee un gusto por la música de Don Plutarco. Es un hombre cruel, que aparentemente sufrió en la vida y por ello no posee nada de compasión.

3.5 Análisis Valorativo y Teórico convergente de los cuatro filmes bajo el enfoque de Represión, Sufrimiento y Filosofía de la liberación

El cine latinoamericano es el resultado de la permanente búsqueda de identidad, de mirar y narrar su realidad desde la herida de la conquista; y la necesidad de reconstruir a través de la memoria un origen.

Para empezar este análisis valorativo, los contextos sociopolíticos de las películas que se ha analizado convergen en varios puntos: una época de represión que marca el matiz de todas las historias; los personajes que caracterizan esa represión en el sentir y en el ser latinoamericano; y el dolor y sufrimiento que se refleja como un ideal de liberación que reivindica y además rescata una identidad local adscrita a cada territorialidad específica.

América Latina ha estado marcada por regímenes opresivos, conflictos armados y la represión a movimientos de liberación. Los opresores y los oprimidos se han enfrentado siempre, y los vértices de esas confrontaciones datan de años atrás como: la resistencia indígena ante los españoles, la lucha por un Estado independiente, la disputa entre clases sociales, los constantes enfrentamientos por el poder, entre otras.

En estas cuatro historias: “memorias del subdesarrollo”; “Machuca”; “La estrategia del caracol” y “El Violín”; el sufrimiento, es el eje que permite narrar y reconstruir una identidad a partir del recuerdo de hechos traumáticos. Donde los personajes no solo reviven desde su cotidianidad una historia común que comparten; sino que, a través de las historias impulsan reclamos, disputan sentidos y se hacen oír en el espacio público, en el espacio cinematográfico. En otras palabras, una memoria luctuosa que produce un activo efecto de unidad y adhesión a partir de la evocación de los dolores y heridas en común.

“Memorias del Subdesarrollo” representa a la voz del latinoamericano, escenificada por Sergio –el protagonista- se muestra el sufrimiento de este personaje a través de un monólogo existencialista, que se cuestiona y critica un origen; Además es una reflexión sobre la revolución cubana. El derrumbe social de la burguesía se corresponde al derrumbe íntimo del sujeto.

Para Freud el dominio de la naturaleza y el cuerpo como precedero son dos razones por las que el ser humano sufre. Esa destrucción del sujeto, que le provoca malestar y por ende sufrimiento, la podemos estudiar desde la representación del cuerpo del protagonista, pues de él se derivaban dos ejes semánticos: el envejecimiento y la animalidad. En primer lugar, el cuerpo se visibiliza como el escenario de la degradación material y el deterioro: la idea de decadencia; y la animalidad como la ausencia de

control sobre el cuerpo. Cuando Sergio se da cuenta que no puede hacer nada ante esta realidad, se siente enfermo; y toda su vida parece el síntoma de un cáncer que avanza lentamente.

Otro punto a analizar en este personaje es su incapacidad para regular relaciones, casi se lo puede comparar como el ermitaño y el súper héroe de Freud; el primero, porque abandona todo lo que le genera displacer : se separa de su familia, se siente un extranjero en su propio país, detesta a sus amigos, su esposa, y su vida frívola pasada, sin embargo, mientras vive el proceso revolucionario, tampoco se reconoce, ni se siente a gusto y se encierra entre las paredes de su habitación para alejarse de la realidad.

El segundo; el súper hombre, porque constantemente tratará de modificar los deseos de toda la gente que lo rodea acorde a su propio placer, por ello no logra mantener ningún tipo de relación. Esa incapacidad de establecer relaciones, nos muestra su malestar ante la realidad que lo encierra.

Este hecho, lo invalida para el ejercicio de la memoria, pues no era posible, para Sergio, el sujeto subdesarrollado, ligar el pasado con el presente y el futuro.

- *Sergio: El ambiente es muy blando, exige poco del individuo, todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. En apariencias. La gente no es consistente, se conforma con poco. Abandona los proyectos a medias, interrumpe los sentimientos, no sigue las cosas hasta sus últimas consecuencias. El cubano no puede sufrir mucho rato sin echarse a reír. El sol, el trópico, la irresponsabilidad...*

En esta idea, que el personaje precisa de su pensamiento. Se resume su vida. Sin embargo, la represión que emana Sergio, en su forma de ser, va mucho más allá de su

pasado; creo que se conecta al hecho de “ser latinoamericano y haber vivido como europeo”; por eso no se reconoce y no quiere reconocerse, todo lo que critica de la gente mientras mira desde su telescopio, o en sus relaciones amorosas; es lo que odia de él mismo. Es decir, odia su origen, al que lo llama subdesarrollo y al que cuestionará todo el tiempo.

Como dice Freud en su teoría sobre la represión, el individuo aparta de la conciencia todo lo que le genere displacer. Todo lo reprimido presiona a lo consciente y es enviado a la inconsciencia para desaparecer. Sin embargo, eso que supuestamente es olvidado se convierte en angustia social y reproches sin medida.

Y eso es precisamente lo que evidencia este personaje, esa contradicción del “ser latinoamericano” y un constante cuestionamiento a su existencia. Sergio aparta de su vida toda su cultura e identidad cubana, que en cierta medida, no es culpa de él, porque jamás la vivió, ni la experimentó; pues siempre cohabitó como un extranjero. Por eso Freud afirmaba que la cultura reprime al hombre, que la odia y necesita, ya que es su propia creación.

Enrique Dussel asevera, que la represión hace que vivamos en el nivel consciente según modelos de cultura que no tienen justificación en nuestra condición de existencia, por lo tanto, cuando estamos reprimidos, como Sergio, se produce una conducta que es la “imitativa”, es decir; actuamos como un mito que nos impide reconocer nuestra identidad original.

Machuca, por otro lado, contextualiza la época del inicio de la dictadura de Chile; dos niños, que simbolizan todo un pueblo, y que experimentan la represión política y el sufrimiento de un período lleno de desigualdades sociales, controversias y enfrentamientos de todo tipo.

Estos protagonistas, muestran una serie de características que los países latinoamericanos tienen en común, entre ellas el rechazo a lo mestizo, la anatomía caucásica, la sobre valoración de la estética occidental; y sobre todo, la furiosa resistencia al cambio como arma de defensa de intereses individuales a través de los tiempos.

Pedro Machuca o "Peter", como lo llaman; es un chico pobre que vive en los barrios marginales y que por casualidades de la vida conoce a Gonzalo. Las terribles contradicciones entre clases sociales son dolorosamente visibles desde el primer momento, y aunque en algún punto parece posible la amistad pura entre dos niños, el uno acomodado y el otro de escasos recursos, el delgado hilo termina por romperse, pues es incapaz de resistir el peso del agudo enfrentamiento social.

Al final de la película, los espectadores pueden percibir el sufrimiento de los personajes, lo que según Paulo Freire llama "situación límite" que es representada a través de escenas de dolor y violencia de la irrupción de los militares en el colegio de los chicos y en el humilde barrio de invasiones ilegales en el que vive Machuca; para disparar sin piedad a quien opusiera resistencia, que en un nivel de significación representa un clamor de existencia mutilada y que testimonia el escándalo de una realidad hecha por el hombre y contra el hombre.

Esta es una de las verdades incómodas de Latinoamérica, una herida que sigue sin sanar; fenómenos sociales propios de la disparidad étnica y económica, herencia de los tiempos coloniales y, modernamente, consecuencia de la asfixiante cultura que impone modelos inalcanzables de felicidad basada en el bienestar meramente material.

Las brechas sociales separan a los seres humanos en los países latinoamericanos; los prejuicios raciales, la xenofobia, el egoísmo y el conservadurismo han llevado a

avergonzarse de su propia identidad mestiza, de sus nombres y apellidos, de unas irrepetibles características culturales que no se desarrollan ni aprovechan, porque se señalan con el dedo como defectos que les impiden identificarse con el otro .

Los niños protagonistas de “Machuca” viven la represión de una época que brota de su sociedad; Enrique Dussel en su filosofía de la liberación dice que: la represión nace de nuestra situación de pueblos oprimidos, pueblos aún colonizados que se dejan guiar por el paternalismo de un estado construido en la ideología del poder. En este caso la represión es una acción que los gobiernos adoptan contra los individuos que desafían aquel poder.

En la manera en que una sociedad se integra crea tendencias de disociación bajo la superficie de la vida ordenada y civilizada. Lo que se conoce como cultura. Freud argumentaba que la misma civilización engendra una anti-civilización, los problemas de la sociedad están en conexión con el malestar de la civilización, pues en su principio mismo esta la barbarie.

Gonzalo y Pedro son parte de la barbarie de la civilización, pues a su corta edad diferenciarán lo que es bueno y malo según el modelo y patrón de vida que llevan. Ambos odiarán lo que el uno y el otro representan aunque no lo comprendan del todo.

Continuando bajo este mismo esquema, “La estrategia del Caracol”; es una historia que va más allá y trasciende la puesta en escena barroca y saturada de personajes como Gustavo, el paisa, quien en el marco de la estrategia narrativa de la película es el encargado de contar “la legendaria gesta del desalojo de la casa Uribe”.

Sin embargo, para los inquilinos, lejos está pensar que tal heroísmo fue en vano, pues al final de la película vuelve a ocurrir el desalojo, que se sobreentiende es su nuevo hogar.

Pese a todo, ellos afirman que su lucha ha sido por dignidad, que es lo único que les queda. Una dignidad entendida por asumir sus decisiones y formas de vida, en otras palabras, ser lo que siempre quisieron ser.

Sergio Cabrera, presenta este drama de forma satírica e irónica, y desafía a la burocracia, a lo que ellos llamaban “la injusticia de la justicia”. Aquí todos los personajes, representan a los marginados, a esos seres rechazados por esa sociedad que los niega, que quiere ocultarlos, porque les recuerdan un pasado al que prefieren olvidar y desterrar.

Una triste realidad colombiana, que es planteada por el director para enfatizar las duras condiciones de vida divididas en barrios ricos y pobres, zonas privilegiadas e industrializadas y zonas subdesarrolladas, y la supeditación del poder a los más oscuros intereses de la economía capitalista.

El conjunto de los arrendatarios de la casa desahuciada, la aparición de la Virgen en una de sus paredes como símbolo de milagro, y esperanza, se convierten no sólo en un microcosmos que reproduce un escenario social, cultural y política real de Bogotá sino también la de otras ciudades, latinoamericanas, donde un mosaico de personajes escudriñan una realidad palpable en nuestro continente.

El director crea a Don Jacinto, el español, como miembro del inquilinato. Un vecino desventurado al igual que todos. Podría significar el papel del dominador pero visto desde otra perspectiva. Este personaje motivará a los demás habitantes de la casa a la realización de su plan. Don Jacinto, es un personaje clave en la historia y denota el *diálogo* entre el dominador y los dominados. Cabrera, rescata la “otredad”; pues el español mira a sus vecinos de igual a igual y ellos a él de la misma manera. Juntos

organizarán un plan para su bienestar personal y la realización de un proyecto fantástico.

El abogado Romero cree en las leyes, sin embargo el resto de inquilinos cree en la Virgen, en la esperanza de que “los últimos serán los primeros” algún día. Esa variedad de pensamiento refleja el sentir del latinoamericano, y sobre todo ese “sentimiento oceánico” del que habla Freud. Quiere decir, ese desamparo infantil que experimentan estos individuos por la nostalgia del padre. Por lo tanto sus representaciones, como la Virgen, o su creencia en Dios, o en las leyes de un Estado; son consuelos e ilusiones que afirman la necesidad de una angustia que parte del descontento con su propio destino: el sentido de su vida, su realidad política, social y cultural.

Finalmente, el Violín, de Francisco Vargas, se ubica en la contienda perversa de la lucha de poderes y al igual que el resto de películas, topa claramente la división de clases sociales. La opresión del poder individualista de unos pocos sobre los más débiles.

Como las anteriores películas, se refiere a situaciones conflictivas y a guerrillas; que llevan al espectador a pensar en las luchas populares mexicanas de los años 70.

Una realidad mostrada que se mide por la impronta de los más desfavorecidos, de los indignamente marginados y de los olvidados. Plutarco Hidalgo, el anciano protagonista, lleva en su apellido el ideal libertario. Con su hijo Genaro organiza una sublevación armada, aunque no es él, sino su hijo, quien tiene un rol protagónico en la insurgencia. Ambos son músicos que animan con su guitarra y violín los lugares de las poblaciones cercanas a cambio de algunas monedas.

La represión que se evidencia en este escenario son actos desde el poder “militar” para contener, detener y castigar con violencia actuaciones sociales y políticas. El poder: representado por los militares, es un signo de la película que escenifica al “hombre latinoamericano”, aquel que cuando tiene ese poder en sus manos, fácilmente cambia su manera de pensar: por tener un arma en mano.

Este personaje que pudiera mejorar y cambiar las cosas, prefiere obedecer el orden del sistema y volver a repetir lo que alguna vez experimentó en su vida pasada. El militar, el personaje del capitán, prefiere borrar todo su sufrimiento pasado –pobreza, humillación- y reemplazarlo con el sufrimiento de otros.

Una vez más, evidenciamos la represión de otro personaje, que aparta de su conciencia un recuerdo doloroso que le genera displacer y malestar ; y lo reemplaza con placeres efímeros –usa uniforme de militar- que aparte le ayuda a sentirse aceptado y le otorga el placer del poder.

Como lo pasado no está condenado al olvido, el capitán, recordará su pasado amargo, y evidenciará su sufrimiento y malestar, al reprimir y ocultar todo lo que él, alguna vez fue.

Don Plutarco por otro lado, simboliza la ternura, la alegría del latinoamericano, que a pesar de su sufrimiento, y sus contradicciones sobrevive creando música que anima a más gente. Representa la antítesis del dolor.

En la última escena, Don Plutarco le dice al capitán: “*que se acabó la música*”; nos da a entender que a pesar de que haya gente que siga matando a inocentes como él, que siga obedeciendo órdenes, o que siga negándose a ocultar su pasado; siempre habrá otra gente que nos recuerde la historia que nos olvidamos fácilmente; siempre quedará el

sonido del violín o la guitarra representado en su nieto Lucio. El violín deja de ser objeto e instrumento para convertirse en símbolo de liberación.

Se percibe que en las cuatro películas “la liberación” se evidencia contradictoriamente en la “memoria” como una manifestación liberadora, que no odia a los dominadores – cine mercantil- sino que aniquila esa estructura y rescata una memoria que revaloriza identidades locales.

Enrique Dussel nos cuenta que la *filosofía de la liberación* nace como una crítica que cuestiona las formas discursivas veladas o encubiertas, es decir, parte del sistema dado y rompe con el orden.

Es así que la industria del cine, como tal, es parte del sistema dado, alienado y mercantil de nuestros tiempos; pero el cine latinoamericano se constituye como un espacio público para mediar “la dominación como proceso de comunicación”. Aquí la realidad latinoamericana se antepone al capitalismo, al mercado y redescubre un origen entendido desde procesos dolorosos.

La filosofía de la liberación de Dussel, ama el dolor, ama la explotación pues esto le permite pensar el porqué de su condena, así como una estrategia para superar la injusticia. Esta reflexión le permite crear un concepto de “América latina” “intercultural” a través de su cine, donde se redefine “su lugar” en la historia como reclamo por parte del colonizado a todos aquellos que le habían negado su existencia.

Dussel decía que la palabra es protesta y la verdadera palabra solo la emite el pobre, el pueblo, el oprimido: esta palabra expresada en el arte puede llegar a más gente. Es así

como el cine latinoamericano a través de sus historias le entrega la voz a aquellos olvidados, marginados y rechazados por el sistema oficial.

Jesús Martín Barbero, en su libro *“El Oficio del Cartógrafo”*, coloca a la cultura como mediación social de la comunicación con lo popular; y a la par sirve como una herramienta para mediar las estructuras de poder. Es así como muchos cineastas recuperan las tradiciones populares locales donde las formas del contar suelen combinar las propias manifestaciones expresivas con los cambios que se están viviendo en las estéticas visuales, como en otros campos de la sensibilidad contemporánea.

Barbero afirma, que el cine latinoamericano es un espacio para descubrir y revalorizar lo local. América Latina, vive la imposición acelerada de las nuevas tecnologías las mismas que ahondan el proceso de esquizofrenia entre la máscara de modernización, y los intereses transnacionales; sin embargo, su cine, le permite construir un ideal de liberación a partir de ese referente de resistencia y réplica ante la globalización y la apropiación e identificación cultural.

Barbero en su libro *“De los medios a las mediaciones”* puntualiza que América Latina, frente a la irrupción mercantil de los productos informáticos, no ha de permitir que de nuevo la civilicen o modernicen, sino que ha de poner en marcha su peculiar capacidad para producir cultura, simulación/conocimiento, y romper así con la esquizofrenia mercantil de un continente meramente consumidor de productos.

Lo que significa “ver con la gente” y a ellos les permite, a su vez, “contar lo visto”. En las cuales se puede comprender la pluralidad cultural, lingüística, imaginativa del continente americano, su diversidad y diferencia, pero también su riqueza popular.

Los cineastas latinoamericanos rescatan desde lo cotidiano de sus personajes la experiencia, en tanto un modo de sentir con lo real y lo otro; construyen la memoria popular y sus imaginarios masivos. Memoria que siempre es presencia de relatos pasados, pero que dan sentido al acontecer de hoy.

Bajo este aspecto las películas latinoamericanas, pueden ser investigadas desde la cultura. De este modo, el fundamento de los filmes está más cerca de la vida, y surge la memoria del grupo como una forma de decir, no letrada; que significa que no está en los libros, sino en la experiencia, en los relatos, en las canciones, en los refranes, y en las historias que se cuentan de boca en boca, en el albur y en los proverbios como en nuestros antepasados.

En la realidad latinoamericana unos y otros han sido condenados a la amnesia de una historia oficial enferma de racismo, de machismo, de elitismo y de militarismo. Pues viven en una época de amnesia cultural en la que el hombre se extraña cada vez más ante su propia historia. La memoria que se reconstruye en este cine periférico, no es la antítesis romántica o burguesa de la esperanza, porque ella no evoca livianamente el pasado, sino que es un recuerdo desafiante con contenido de cambio.

Paulo Freire, en su filosofía del oprimido, rescata el arte, como medio para el dialogo entre hombres; y la superación de las interferencias que nos impiden hablar y escucharnos.

Freire, habla de una pedagogía liberadora, que elimina la educación bancaria impuesta por occidente, de tipo vertical, que invisibiliza al “otro”, es decir al oprimido y propone la educación de tipo horizontal, donde las relaciones son horizontales, es decir, aquella que escucha al otro desde la íntima convicción de que el otro vale, de que el otro es sabio y aporta conocimiento. Rescata la otredad para darle valor.

Paulo Freire afirma que una forma de crear pedagogía liberadora debe ser desde el punto de partida de “situaciones límite” se refiere a el sufrimiento, como situación límite, que revela el ser; al encuentro del hombre consigo mismo, esto supone la eliminación de las barreras que impiden la comunicación con el prójimo, la humildad socrática de asumir que el otro enseña, que el otro también es maestro. Maestro porque dona su faz humana al educador, porque le proporciona en la relación, su humanidad y su existencia.

Es así, como funciona el Cine Latinoamericano, como una manera de empezar a establecer y buscar un diálogo. El cine entendido no simplemente como mero entretenimiento y generador de cultura, sino como una herramienta de reivindicación de identidad, de diálogo y compromiso de cambio.

Una idea central de esta pedagogía liberadora es el concepto de la *concientización* utilizado por Freire. En la que identifica tres aspectos: a) El ser humano se transforma al ir cambiando su realidad por un proceso activo “el diálogo”. b) Mediante la paulatina decodificación de su mundo, la persona capta los mecanismos que le oprimen y deshumanizan, y se abre el horizonte a nuevas posibilidades de acción. c) El nuevo saber de la persona sobre su realidad circundante le lleva a un nuevo saber sobre sí misma y sobre su identidad social y le permite no sólo descubrir las raíces de lo que es, sino el horizonte de lo que puede llegar a ser. Así, la recuperación de su memoria histórica ofrece la base para una determinación más autónoma de su futuro, y eso es lo que rescata el cine latinoamericano.

Pues este cine, es una manera liberadora que permite denunciar lo que es injusto y le ayuda a construir una realidad social alternativa. Una manera de que el latinoamericano empiece redescubrirse y reivindicarse a través de la memoria.

La memoria, en definitiva, no es un mero amor a las tradiciones, sino una comunidad de solidaridad con las víctimas de la historia que interrumpe el sistema utilitarista al uso y la ley del interés. La memoria no es tampoco la “anamnesis” platónica de la idea, sino un movimiento de solidaridad que rememora acontecimientos con urgencia de cambio.

Mientras Europa y los vencedores continúan celebrando el descubrimiento de América y contando la historia oficial; los latinoamericanos deben continuar haciendo memoria de su pasado, pues esto les ayudará a percibir la grandeza del alma de su pueblo y la riqueza de su singularidad, pero también para reivindicar su pasado y cobrar conciencia de las humillaciones y marginación que sufren todavía en muchos aspectos los países mal llamados tercermundistas.

Algunos dicen que la historia, generalmente, la escriben los que ganan, es hora de cambiar eso, pues los grandes héroes no son los que están inmortalizados en el bronce o en el mármol, sino que son las gentes anónimas, desconocidos que practican el heroísmo de la vida cotidiana y que son capaces de no sacrificar sus ideas, sus convicciones, sus principios, en función de sus conveniencias o a favor del mercado.

Por ello en esta investigación se hace un llamado a los cineastas, a los nuevos productores de realidades, a aquellos que aman esta carrera; para replantearse estrategias de hacer y narrar historias y crear un himno revolucionario en sus corazones donde la memoria no les permita retroceder sino reivindicar y redescubrir un origen que les ayude a liberarse de un sistema represivo y mercantil.

A la par, los espectadores, no deben simplemente limitarse a digerir imágenes sin sentido, sino que se puede rescatar “la otredad” en la que se encuentran inmersos; solo de esta manera se podrá entender la historia, desde el “re descubrirse” y así empezar a

reclamar un lugar, redimiendo esa horizontalidad de diálogo para empezar a reivindicar origen, identidad, y cultura.

4. CONCLUSIONES

- El cine Latinoamericano hace del espacio cultural el eje para descubrir dimensiones del conflicto social del entorno latinoamericano, revalorizando lo local y rescatando los lugares cotidianos: como el barrio, la calle, la tierra, sus revoluciones e historia. En fin, se articulan territorios que permiten construir un ideal de liberación a partir de ese sufrimiento y descontento ante la globalización que reprime identidades, las vuelve híbridas y sin sentido de origen.
- La represión, por otro lado, se refleja en el pasado doloroso latinoamericano, donde la historia de la negación, la violencia, la estratificación de clases sociales, y otras; evidencian la angustia y el síntoma de un continente enfermo.
- El ideal de liberación, es el que se lo evidencia a partir de la diferencia, el mismo que nos permite despojarnos de esas ideas esencialistas que catalogan al cine latinoamericano como dramático y lacrimógeno, al contrario, esa diferencia nos ayuda a reivindicar la otredad.
- El cine en Latinoamérica a diferencia de otros cines, demuestra y tiene un compromiso diferente con su identidad y su realidad, dando a conocer muchas veces de manera crítica las características de la cultura latinoamericana en conjunción con los problemas externos –la globalización-.
- Además, el cine no simplemente rescata la memoria para afirmar las tradiciones de los pueblos, sino que permite la comprensión de procesos sociales dolorosos que nos ayudan a liberarnos del pensamiento euro centrista y reflexionar sobre nuestra cultura.
- El cine latinoamericano está cada vez más comprometido con su historia estimulando las formas alternativas de hacer filmes frente a los poderes

hegemónicos de los grandes medios de difusión y transnacionales cinematográficas. Representando una expresión de resistencia y negociación de las identidades frente a las nuevas formas de dominación cultural. Y superando las adversidades de lo que implica producir en Latinoamérica.

- El cine Latino se constituye como un insumo fundamental de realidad social, política y económica de esta parte del continente, así como la necesidad de establecer una lectura a contracorriente de la historia latinoamericana reciente, incorporando la memoria colectiva para oponerla a la historia oficial contada por los gobiernos, los grupos de poder y las corporaciones mediáticas.
- Memorias del subdesarrollo, Machuca, la Estrategia del Caracol y el Violín, abordan la realidad política, social y cultural bajo la estética de “la nouvelle vague francesa”, es decir, los autores hacen una crítica y reflexión sobre el mundo que los rodea anteponiendo la realidad latinoamericana y el realismo desgarrado ante el cine *qualité* o comercial.
- Memorias del subdesarrollo, y el Violín, muestran su tendencia del *free cinema* inglés, donde se rescata la tradición documentalista por el uso del blanco y el negro y la fotografía estática dentro del montaje cinematográfico; otra directriz en estas películas es su apego al Neorrealismo Italiano; por el uso de cámara en mano, y actores poco conocidos; o en el caso del violín no profesionales, para otorgarle mayor verosimilitud a las historias.
- Machuca y la Estrategia del Caracol, se caracterizan por el uso de personajes marginados, de la calle, y lugares recónditos propios de la *nouvelle vague* francesa, que rescata lo marginado y rechazado para provocar reflexión en el espectador.

- Hoy como nunca las sociedades latinoamericanas están siendo testigo de los profundos y trascendentales cambios que afectan sus patrones culturales. Con la globalización y la migración abundante, la hibridación de la cultura entre otros factores, el Cine Latinoamericano, trata de mantener una identidad definida, poniendo en alto su idioma, su bandera, su cultura, para así, diferenciarse de las otras cinematografías. Un mundo “otro” que a partir de la diferencia busca rescatar el pasado para comprender el presente y proponer un futuro.

BIBLIOGRAFIA

• LIBROS

- I. Ayala, Mora. Enrique. “Origen de la identidad de América Latina a partir del discurso católico del siglo XIX”. En: “La Latinité en question”. París, FR: Institut des Hautes Etudes de l’Amerique Latine, Unión Latine, 2004.
- II. Barbero. Jesús Martín. “Oficio de Cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura”. Santiago, Chile. Fondo de Cultura Económica S.A. 2002.
- III. Barbero. Jesús, Martín. “De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía”. Segunda Edición. México. Ediciones G. Gili S.A. 1991.
- IV. Cerutti. Guld Berg. Horacio. “Algunas interpretaciones de la filosofía de la liberación latinoamericana”. Editorial Tierra Firme. México. Fondo de Cultura Económica. 1983.
- V. Dussel. Enrique. “Para una ética de la liberación latinoamericana”. Siglo XXI. Buenos Aires. 1973.
- VI. Enrique. Dussel. “Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación”. Bogotá, Editorial Nueva América. 1994.
- VII. Fernández, Antonio. “Historia del Mundo Contemporáneo”. Barcelona, Vicens Vives, 1994.
- VIII. Freire. Paulo. “Pedagogía del Oprimido”. Lima, Ediciones Retablo de Papel. 1997.
- IX. Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura.” Madrid. Alianza Editorial S.A. 1999.

- X. Freud, Sigmund. “Inhibición: síntoma y angustia”. Vol. 11. Obras Completas. México. Edición 2001.
- XI. Freud, Sigmund. “La Represión”. Vol. XIV. Obras Completas. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 1994. Pág. 142.
- XII. Galeano, Eduardo. “Nosotros decimos No: crónicas 1963-1988”. 7ma edición. México, DF. Siglo Veintiuno Editores S.A. 2001.
- XIII. García, Ugarte. Marta Eugenia. “Movimientos armados en México, Siglo XX: Los movimientos de las últimas décadas”. Vol. III. Zamora. Mich: El Colegio de Michuacán. CIESAS. 2006.
- XIV. García. Cambeiro. Fernando. “Cultura Popular y Filosofía de la Liberación: una perspectiva latinoamericana”. Colección de Estudios latinoamericanos. Buenos Aires, 1975.
- XV. Getino. Octavio, “La tercera Mirada: Panorama audiovisual Latinoamericano.” Buenos Aires. Editorial Paidós. 1º edición, 1996.
- XVI. King, John, “El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano”, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994.
- XVII. Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, “Diccionario de Psicoanálisis”, Paidós, B.Aires 9ª. Edición 2007.
- XVIII. León. Christian. “El cine de la marginalidad: Realismo Sucio y Violencia Urbana”. Quito. Corporación Editora Nacional- Universidad Andina Simón Bolívar. Abya Yala. Serie Magíster. Vol. 64. 2005.

- XIX. Merino, Gerardo. “La memoria Colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y el cine de finales de los años 90”. Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar. 2009.
- XX. Orell, García. Marcia. “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”. 2da Edición. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2006.
- XXI. Phelan, John.L. “El origen de la idea de Latinoamérica”. En: Zea, Leopoldo. (compilador). “Fuentes de la Cultura Latinoamericana”. México. Fondo de Cultura Económica S.A. 1995.
- XXII. Porzecanski, Teresa. “Reflexiones en torno a los imaginarios colectivos de la Latinidad: las utopías latinoamericanas en el contexto del mestizaje cultural.” En: “La Latinité en question”. París, FR: Institut des Hautes Etudes de l’Amerique Latine, Union Latine, 2004.
- XXIII. Real Academia Española. “Diccionario de la Lengua Española”. Vigésima Segunda Edición. Tomo II. Espasa. 2002
- XXIV. Roudinesco. Elisabeth. y Plon. Michel. “Diccionario de Psicoanálisis”. 1º Edición. Buenos Aires. Paidós Iberica. S.f.
- XXV. Sánchez Noriega. José Luis. “Historia del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión”. Madrid. Alianza Editorial. S.A. 2002.
- XXVI. Villalobos R., Sergio. “Historia de Chile”. Santiago de Chile, CL: Editorial Universitaria, 2002.

XXVII. Villareal, Pérez. Lourdes. "La evolución del cine en la década del 60: el concepto de nuevo cine. El nuevo cine latinoamericano: las condiciones históricas de su surgimiento. Principales características como movimiento artístico y evolución hasta la actualidad. Temas y tendencias fundamentales. Sus vanguardias". Quito, 2011. (Por Publicar).

• **ARTÍCULOS**

- I. Cevallos. María Luz. "José de la Cuadra como precursor del Realismo Mágico". Quito. Publicado en: Kipus. Revista Andina de Letras. Corporación Editora Nacional-Universidad Andina Simón Bolívar. S.f.
- II. García, Pío. "Las fuerzas armadas y el golpe de estado en Chile". México. Siglo Veintiuno. 2002
- III. Kingman, Eduardo, "Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura", en ICONOS N° 20, Flacso-Ecuador, Quito. 2004

• **DOCUMENTOS WEB**

- I. Achitenei. María. "El realismo mágico: Conceptos, rasgos, principios y métodos" Babab N° 29. En línea:
http://www.babab.com/no29/realismo_magico.php. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo 2011. Fecha de creación del documento: noviembre 2005.

- II. Calleja, González. Eduardo. “Sobre el concepto de Represión”. HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea. Número 6. En línea:
<http://hispanianova.rediris.es>. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo de 2011. Fecha de creación del documento: 2006 .
- III. Davenport. Christian, “The Weight of the Past: Exploring Lagged Determinants of Political Repression” en Political Research Quarterly, vol. 49, n° 2, Pág. 377, nota 1. En: <http://prq.sagepub.com/content/49/2/377.abstract>. Fecha de acceso al documento: 8 de Marzo de 2011. Fecha de creación del documento: Junio 1996.
- IV. Ditone. M, Celeste; Miloz. M, Soledad; Licciardello. Gabriela; Luzzi. M, Pía. “Un ensayo sobre la represión”. N° 15. En línea:
http://www.salvador.edu.ar/.../15/Un_Ensayo_Sobre_La_Represion.pdf. Fecha de acceso al documento: 08 de marzo de 2011. Fecha de creación del documento: noviembre de 2006.
- V. Escobar. Christian Delgado. “Memorias del subdesarrollo”. En línea:
http://anacronica.univalle.edu.co/pelicula_cubana.htm. Fecha de acceso al documento: 01 de mayo 2009. Fecha de creación del documento: 19 de febrero 2006.
- VI. Gélvez. Germán. “Desalojo en la Casa Uribe”. El Tiempo.com. Sección: Bogotá. En línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1026677>. Fecha de acceso al documento: 21 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: 08 de agosto de 2003.
- VII. Illich, Escamilla. Santiago. “Análisis del discurso de los movimientos armados revolucionarios en México (1994-2004), mediante los marcos para la acción colectiva”. En línea: <http://www.scribd.com/doc/49275843/Escamilla-Santiago-colectiva>.

Y-Analisis-de-discurso-de-movimi. Fecha de acceso al documento: 23 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: Enero 2009.

- VIII. Imbriale. Maurizio. "Neorrealismo". RaiInternazionale online, ITALICA. En: <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/fichas/neorrealismo1.htm>. Fecha de acceso al documento: 15 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: S.F.
- IX. Konrad. Paul. "Sigmund Freud y la cultura del malestar". Vol. XXV. N° 001. México. En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=59807308>. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo 2011. Fecha de creación del documento: enero-abril 2007.
- X. Lavia. Darío. "El llanero Solitario". En línea: <http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=51>. Fecha de acceso al documento: 30 de marzo 2011. Fecha de creación del documento: noviembre del 2001
- XI. Mársico. Mariana. "Jesús Martín Barbero"- Colectivo La Tribu. Pág.2. En Línea: http://www.vivalaradio.org/medios-comunicacion/PDFs/medios_autores_08martinbarbero.pdf. Fecha de acceso al documento: 21 Enero de 2011. Fecha de creación del documento: Diciembre de 2007.
- XII. Moreno. Horacio. "Los orígenes del realismo mágico". En línea: http://www.mujeresdeempresa.com/arte_cultura/000805-origenes-realismo-magico.shtml#arriba. Fecha de acceso al documento: 8 de marzo de 2011. Fecha de creación del documento: 6 de agosto de 2000.

- XIII. Pedraza. Silvia. “Olas migratorias desde 1959 entre el desencanto y la desesperanza”. En línea:
http://www.cubanet.org/CNews/y08/may08/19inter_7.html. Fecha de acceso al documento: 17 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: 19 de mayo 2008.
- XIV. Pineda. Liliana. “El hábitat en Latinoamérica: La estrategia del Caracol”. En línea:
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:L_0aH2d2dGgJ:zonaizquierda.org/CONTENEDOR/HABITAT%2520EN%2520LATINOAMERICA.pdf+El+h%C3%A1bitat+en+Latinoam%C3%A9rica:+La+estrategia+del+Caracol&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEESgQp6H67j5UCLpNSQpvVdedKF1LpLTfuP00r5X-2dmxiZJahyCpWzxRwdy82ZQP7IT88T2Z3ozAORNSs0SetY4nEnGh15RK6nThOChJSv6_Q5MIH3Xc8QM6KGxWRYu0aYEn28G8&sig=AHIEtbQYBDaNUB4Odon2ROCzh16Np1AIVg. Fecha de acceso al documento: 22 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: S.F.
- XV. **Rey.** Germán. “Algunas tendencias en el cine Latinoamericano.” En línea.
<http://www.iscmrc.org/spanish/reyfilm.htm>. Fecha de acceso al documento: 25 de marzo del 2009. Fecha de creación del documento: Septiembre de 2003.
- XVI. Rojas. Luis, Esteban. “El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán puso al descubierto la realidad colombiana”. En línea:
<http://www.aporrea.org/internacionales/a54419.html>. Fecha de acceso al documento: 21 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: 3 de abril de 2008.

- XVII. Roque Dalton. "El violín y el ejército zapatista". En línea:
<http://www.cinelatino.com.fr/fr/festival/2007/scolaires/telechargements/elviolin.doc>. fecha de acceso al documento: 01 de mayo 2009. Fecha de creación del documento: Noviembre 2007.
- XVIII. Ruiz Moreno. "Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa." En línea:
<http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/viewArticle/679/1301>. Fecha de acceso al documento: 01 de mayo 2009. Fecha de creación del documento: Septiembre 04.
- XIX. S.N. "Cuba antes de la Revolución". En línea: www.elmilitante.org. "El Militante, voz del socialismo marxista y la juventud, ". online. Pág. 4-12. Fecha de acceso al documento: 16 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: noviembre de 2004.
- XX. S.N. "Historia de América Contemporánea siglo XX. Fidel Castro. Castrismo. Aislacionismo. Crisis misiles nucleares". En línea:
http://html.rincondelvago.com/revolucion-de-cuba_1.html. Fecha de acceso al documento: 15 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: 1998.
- XXI. S.N. "Inicios de la Guerrilla Moderna en México". En línea:
http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/050_El%20inicio%20de%20la%20Guerrilla%20Moderna%20en%20M%20E9xico.pdf. Fecha de acceso al documento: 23 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: S.F.
- XXII. Santos, Gómez. Marcos. "La Pedagogía de Paulo Freire: De la situación límite al diálogo como utopía". Universidad de Granada. En línea:

<http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/santos2.pdf>. Fecha de acceso al documento: 18 de enero 2011. Fecha de creación del documento: S.F.

XXIII. Spielmann. Berlín. “Jesús Martín-Barbero”. Entrevista. En línea: <http://www.buenastareas.com/ensayos/Barbero-Martin/190984.html>. Fecha de acceso al documento: 12 de Marzo de 2011. Fecha de creación del documento: noviembre de 1996.

XXIV. Vidal. Nuria. “Fotogramas: Machuca”. En línea: <http://www.ochoymedio.info/review/502/.html>. Fecha de acceso al documento: 01 de mayo 2009. Fecha de creación del documento: junio 2004.

XXV. Woldenberg. José. “El violín de Francisco Vargas como espejo de la sociedad mexicana.” En línea: <http://www.mundocine.net/El-violin-pelicula-52864.html>. Fecha de acceso al documento: 01 de mayo 2009. Fecha de creación del documento: 13 mayo 2007.

- **AUDIOS**

✓ Roque. Juan, Carlos. “Cuba, el éxodo del 80”. (Audio) En: http://content1c.omroep.nl/952194035cfdc7c2ca4870bdc2e8d6c1/4d5d3d6d/rnw/smac/cms/cuba_el_exodo_del_80_cd_3___capitulo_6_snd_20100812_44_1kHz.mp3. Fecha de acceso al documento: 17 de febrero 2011. Fecha de creación del documento: 12 de mayo 2000.

- **TESIS**

✓ Carrión de Fierro, Fanny. “José de la Cuadra, precursor del realismo mágico hispanoamericano”. Tesis. Quito, Edipuce, 1993.

✓ Correa Gutiérrez, Dairo. “Los relatos de las desigualdades sociales, la política en Colombia y la construcción de la conciencia sociopolítica”. En publicación:

Gómez, Juan Guillermo. “El discurso literario colombiano y la izquierda: representaciones de los actores y los espacios de la política en la novela y el cuento, décadas de 1970 y 1980”. Tesis .Colombia: IEP UDEA, Instituto de Estudios Políticos, Universidad Antioquia, Medellín, 2008. En línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iep/tesis/dcorrea/7cap4.1.pdf>. Fecha de acceso al documento: 21 de febrero de 2011. Fecha de creación del documento: S.F.

- ✓ Merino. Gerardo. (2009). “La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el nuevo cine de los años 60 y el cine de finales de los años 90”. (Tesis de Maestría- UASB). En línea: <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1141>. Fecha de acceso al documento: 14 abril 2011. Fecha de creación del documento: 2010.

ANEXOS

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA DE LAS PELÍCULAS A ANALIZAR

Título Original:	Memorias del Subdesarrollo
Año:	1968
Duración:	85 min
Director:	Tomás G. Alea
Guión:	Tomás G. Alea Basado en la novela de: Edmundo Desnoes
Música:	Leo Brouwer
Fotografía:	Ramón Suárez (B&W)
Reparto:	Daysi Granados, Sergio Corrieri, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchova, Gilda Hernández, René de la Cruz.
Género:	Drama
Sinopsis:	Nos ubica en la Cuba Post-revolucionaria, analiza su contexto político y social. La historia nos permite hacer un recorrido por los canales de Cuba, por su gente y su cultura. Es decir la revolución cubana como escenario principal donde se desarrolla la historia narrada como un monólogo desde la perspectiva de un hombre burgués que comprueba con lamento el conformismo y subdesarrollo cultural de su contexto social.
Premios:	<ul style="list-style-type: none">- Premio Extraordinario del Jurado de Autores, XVI Festival Intrenacional de Cine, Checoslovaquia, Karlovy Vary, 1968.- Premio FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica), XVI Festival Internacional de Cine, Checoslovaquia, Karlovy Vary.- Premio FICC (Federación Internacional de Cine clubs), Checoslovaquia, Karlovy Vary.- Premio FICC .Festival de la Juventud, Francia, Festival de Jeune Cinema Hyeres, 1970.- Premio Sirena de Varsovia, del Club de la Crítica. Varsovia, Polonia, 1970.- Diploma de Selección, Festival de Londres, Inglaterra, 1971.- Premio Rosenthal, Asociación Nacional de Críticos Cinematográficos de EE.UU. New Yok, EE.UU, 1973.- Premio Charles Chaplin, Agrupación de Jóvenes Críticos. NewYork, EE.UU, 1973.- Segundo Premio en Festival de Cine, Semana Cultural Alcances. Cádiz, España, 1975.

ANEXO 2

Título Original:	Machuca
Año:	2004
Duración:	120 min
Director:	Andrés Wood
Guión:	Roberto Brodsky, Mamoun Hassan y Andrés Wood.
Música:	José Miguel Miranda y José Miguel Tobar.
Fotografía:	Miguel J. Littín
Reparto:	Matías Quer (Gonzalo Infante), Ariel Mateluna (Pedro Machuca), Manuela Martelli (Silvana), Aline Küppenheim (María Luisa), Federico Luppi (Roberto Ochagavía), Ernesto Malbrán (Padre McEnroe), Tamara Acosta (Juana), Francisco Reyes (Patricio Infante), Alejandro Trejo (Willi), María Olga Matte (Miss Gilda). Guión: Roberto Brodsky, Mamoun Hassan y Andrés Wood.
Género:	Drama
Sinopsis:	Chile, 1973. Gonzalo Infante y Pedro Machuca son dos niños de once años que viven en Santiago, el primero en un barrio acomodado y el segundo en un humilde poblado ilegal. Ambos son compañeros de un colegio privado, al cual Pedro accede por becas que ofrece el director. Pero a las dificultades objetivas de este intento de integración se agregan las que se derivan del clima abierto de enfrentamiento social que vive la sociedad chilena en ese entonces.
Premios:	<ul style="list-style-type: none"> - 2004, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Edición 16º, Largometraje Iberoamericano de Ficción, Premio PAOA NUI a la Mejor Película - 2004, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Edición 16º, Largometraje Iberoamericano de Ficción, Premio Paoa al Mejor Director - 2004, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Edición 16º, Largometraje Iberoamericano de Ficción, Premio Paoa a la Mejor Actriz de Reparto - 2004, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edición 26º, Ficción, Premio Coral de Fotografía - 2004, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edición 26º, Ficción, Premio Glauber Rocha - 2004, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edición 26º, Ficción, Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica - 2004, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edición 26º, Ficción, Premio Caminos, del Centro Memorial Dr. Martin Luther

	<p>King Jr.</p> <ul style="list-style-type: none">- 2004, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edición 26º, Ficción, Premio Casa de las Américas- 2004, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edición 26º, Ficción, Segundo Premio Coral- 2004, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edición 26º, Ficción, Premio SIGNIS- 2005, Festival Internacional de Cine de Lebu, Edición 5º, Largometraje, Premio del Público- 2005, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Edición 20º, Película, Premio Roberto "Tato" Miller a la Mejor Película Latinoamericana- 2005, Premio Ariel - Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, Edición 47º, Nominada, Mejor Película Iberoamericana- 2005, Premios Goya, Edición 19º, Nominada, Mejor Película Extranjera de Habla Hispana
--	---

ANEXO 3

Título Original:	La Estrategia del Caracol
Año:	1993
Duración:	110 min
Director:	Sergio Cabrera
Guión:	Humberto Dorado, a partir de una historia de Sergio Cabrera y Ramón Jimeno
Música:	Germán Arrieta
Fotografía:	Carlos Congote
Reparto:	Frank Ramírez (Romero), Fausto Cabrera (Don Jacinto), Sain Castro (Justo), Ernesto Malbran (Lázaro), Víctor Mallarino (Doctor Holgun), Luis Fernando Munera (Gustavo Calle), Humberto Dorado (Victor Honorio Mosquera), Florina Lemaire (Gabriel / Gabriela), Gustavo Angarita (Fray Luis), Vicky Hernández (Doña Eulalia), Edgardo Román (Juez Díaz).
Género:	Drama-Comedia
Sinopsis:	Entre los años setenta y ochenta el propietario de la casa Uribe quiere echar a los inquilinos que viven en ese palacete de Bogotá, algunos de los cuales llevan allí décadas y forman una comunidad peculiar y unida. Uno de los inquilinos es abogado y gracias a sus triquiñuelas los habitantes alargan los plazos. Cuando la mudanza se vuelve inevitable alguien propone la loca y delirante estrategia del título, con el fin de llevarse la casa a otro lugar. Precisa un contexto histórico actual con problemáticas: sociales, económicas, de corrupción, especulación y pobreza. Escenifica al hombre en medio de la sociedad, golpeado por ella, desde su historia personal.
Premios:	<ul style="list-style-type: none"> - Espiga de Oro del Festival de Valladolid 1993. - Colón de Oro del Festival de Huelva 1993; - Soleil d'Or del Festival de Biarritz 1993; - Mejor dirección en el Festival de La Habana de 1993. Duración: 112 minutos. - Festival de Berlín, 1994; Prize of the Ecumenical Jury , categoría: Forum of New Cinema. - Bogotá Film Festival, 1994. Premio: Círculo Precolombino de Oro, mejor película y director. - Premios Goya, 1995. Nominada Mejor Película extranjera. - Concurso Nacional de Guiones, Focine (Bogotá - Colombia) 1993 - Premio Ópera Prima y Premio de la Crítica Especializada en el 34° Festival Internacional de Cine de Cartagena (Colombia) 1994 - Círculo Precolombino de Plata a Mejor Película, Círculo Precolombino de Oro Mejor Director y Círculo Precolombino de Oro Mejor Película Colombiana en el 11° Festival de Cine de Bogotá (Colombia) 1994

ANEXO 4

Título Original:	El Violín
Año:	2005
Duración:	98 min
Director:	Francisco Vargas Quevedo
Guión:	Francisco Vargas Quevedo
Música:	Cuahutémoc Tavira, Armando Rosas
Fotografía:	Martín Boege Paré
Reparto:	Don Angel Tavira (Don Plutarco Hidalgo), Dagoberto Gama, Gerardo Taracena (Genaro), Mario Garibaldi (Lucio)
Género:	Drama
Sinopsis:	Contextualizada en épocas de un gobierno opresor, durante la Guerra Sucia. La película expone un asunto aún vigente en México y en muchos países de América Latina: una confrontación política ideológica entre el ejército y los grupos guerrilleros populares que han estado presentes desde la época colonial. Hay en la película elementos claves que desarrollan con eficacia esta temática: el campesino y su relación con la tierra, con las armas, con el hacendado, con el ejército y su vinculación a una revolución popular.
Premios:	<ul style="list-style-type: none"> - 22° FESTIVAL DE MAR DEL PLATA. Sección Competencia Latinoamericana - 59° FESTIVAL DE CANNES - Sección Un Certain Regard - Premio al Mejor Actor - 23° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MIAMI, 2007 - Gran Premio del Jurado a la Mejor Película Iberoamericana - 54° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN - Sección Horizontes Latinos - Mención Especial Mejor Película Latinoamericana - 53° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN - Sección Cinema en Construcción - Premio Signis de ayuda a la postproducción - Premio Casa de América de Ayuda a la Postproducción de Cine Latinoamericano - Premio Cicae (Confederación Internacional de Salas de Cine de Arte y Ensayo) - 34° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GRAMADO - Premio a la Mejor Película Latinoamericana - Premio de la Crítica a la Mejor Película - Premio del Público - Premio al Mejor Guión - Premio al Mejor Actor

	<ul style="list-style-type: none"> - 4° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA - Premio del Público a la Mejor Película - 4° FESTIVAL IBEROAMERICANO DE CINE CERO LATITUD, ECUADOR - Premio Especial del Jurado a la Mejor Película - Premio de la Crítica y la Prensa a la Mejor Película - 30° MUESTRA DE CINE DE SAO PAULO - Premio Especial del Jurado a la Mejor Película - Mención Especial Mejor Actor - 32° FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA - Colón de Oro a la Mejor Película - Colón de Oro a la Mejor Fotografía - Premio al Mejor Largometraje (Asociación de la Prensa Española) - 1° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DEL MEDIO AMBIENTE, FRANCIA - Gran Premio de la Mejor Ficción - 47° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE TESALÓNICA - Premio de los Valores Humanos (otorgado por el Parlamento Helénico) - FESTIVAL EL CINÉMA DE LA MÚSICA, FRANCIA - Gran Premio del Jurado a la Mejor Película - 11° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE KERALA - Premio del Público a la Mejor Película - 10° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PUNTA DEL ESTE - Premio Revelación
--	--