

Clase 7 – 02 de octubre de 2018. Teórico:

CONTRACULTURA AUDIOVISUAL EN AMÉRICA LATINA

El regreso sin regreso de la vanguardia



Por Ricardo Soto Uribe

1. Los 30: los años del repliegue.

A diferencia de la década de los 20, que hemos establecido como la época fundamental de las llamadas “vanguardias históricas”, en la década de los 30 el campo de la cultura vive una serie de reordenamientos. Las ideas emancipatorias despertadas por la Revolución de Octubre (1917) que aparecían en su momento como el destino irremediable del mundo y el éxito final del movimiento obrero, para los años 30 esas ilusiones se fugan hacia el fondo de cualquier horizonte y solo resuenan como promesas utópicas en un paisaje europeo cubierto por la sombra del fascismo y el expansionismo nazi. Así, cada vez más artistas repliegan aquel original impulso rupturista adoptando formalizaciones más cercanas a la urgencia política que a la experimentación libre que en la década de los 20 construían las formas de un nuevo mundo. La URSS se alejará de la construcción vanguardista de un mundo nuevo y los sueños de distintos artistas (teatristas, cineastas, pintores, etc.) como Eisenstein, Tatlin o Malevich serán reemplazados por la imposición -por decreto- del *realismo socialista* como único estilo oficialmente revolucionario. Sin duda, una triste paradoja, ya que esto significaba en el campo de las imágenes un retroceso de décadas hacia un estilo que lejos de las prácticas de vanguardia de la generación revolucionaria, retrotraía el arte a un estilo más propio de mediados del siglo XIX. Es ese realismo- que para ese entonces cumplía casi 80 años desde su aparición en Francia-, que tuvo como impulso representar a los sectores populares, el que Stalin impuso como el único estilo efectivo de entendimiento para las

masas. Mientras tanto, en la Europa occidental, el impulso de las vanguardias se había disuelto en la misma institucionalidad burguesa que anteriormente los vanguardistas criticaban. La vanguardia iba a ser incorporada a los salones de la burguesía, a sus remates y sus colecciones, y en las siguientes décadas será reproducida por los libros, los planes de estudio y las conversaciones de café. La institución del arte convertía a la vanguardia en retaguardia.

Por otro lado, los artistas también serán llamados ante la urgencia que supuso la amenaza fascista en el período de entreguerras, así por ejemplo, podemos revisar el caso de Luis Buñuel, quien por esta época hará documentales denunciando las desigualdades sociales de su España natal en *Las Hurdes, Tierra sin pan* de 1933, o las atrocidades de la Guerra Civil, en *España 1936*, ambas realizaciones, claramente lejanas del tono marcadamente experimental y plenamente surrealista de sus primeras cintas: *Un Perro Andaluz* (1929) o *La Edad de oro* (1930). Sin embargo, este repliegue no hay que entenderlo necesariamente como una regresión general. Muchos artistas, entre ellos el propio Eisenstein reconocerán el impulso que por esa hora representa el arte mexicano, especialmente en el muralismo de Rivera, Orozco y Siqueiros, quienes, junto a otra camada de artistas, Rufino Tamayo, Frida Kahlo, Tina Modotti, etc. supieron mantener y desarrollar, hasta mediados del siglo XX, la innovación formal, el compromiso político y las relaciones arte-vida propugnadas por las antiguas vanguardias históricas.

De esos amenazantes años 30, marcados por la primera gran crisis del modelo liberal en *Wall Street*, los exiliados de Europa, la Guerra civil española, el stalinismo y la industrialización de la URSS, el avance del fascismo, el nazismo y el inicio formal de la Segunda Guerra no hay líneas que con claridad delimiten los hechos. Estos más bien se difuminan en una misma nebulosa de una historia acelerada que se precipita hacia un desastre sin precedentes. Aquella “embudo” de la historia finalizará una vez acabada la Segunda guerra Mundial en 1945, que entre los millones de muertos, la presencia de los campos de concentración dispersos por gran parte de Europa, y las dos bombas atómicas (que castigaron de modo implacable la participación de Japón en la guerra e inauguraron la supremacía militar norteamericana hasta el día de hoy) definieron no solo un cambio en el orden del poder y en el reparto geopolítico de mundo si no también un cuestionamiento hacia los valores de la humanidad y del pensamiento en su conjunto -desde el movimiento ilustrado del siglo XVIII, pasando por los idearios de la Revolución norteamericana y francesa que definieron la mayoría de las bases

constitucionales de los distintos estados modernos) y así también el rol del arte y de la cultura frente a aquella Modernidad que a esa hora ya había mostrado su más horrible y monstruosa faceta. Desde allí nada sería como antes, y el impulso vanguardista de principios de siglo tendrá que forzosamente encontrar nuevas formas y conceptualizaciones para su sobrevivencia en las décadas venideras.

2. Guerra fría, Guerra caliente y Revolución cubana

El contexto general de las manifestaciones culturales de la segunda mitad del siglo se da en un escenario político marcado por el conflicto ideológico, militar y político entre las dos grandes potencias surgidas después de la Segunda guerra, la URSS y EEUU. Dicha beligerancia se denomina comúnmente como “guerra fría”, en alusión a una guerra en suspenso, supuestamente no declarada violentamente. Y si bien es un hecho cierto que ni Washington ni Moscú se atacaron en aquel transcurso de 40 años, la guerra se hizo efectiva por todo el resto del mundo, es decir, hubo un cambio de escenario con respecto a una guerra tradicional y el enfrentamiento se hizo efectivo en los antiguos países colonizados, en Asia, África y América latina. Distintas fueron las formas de dicha guerra, desde invasiones y enfrentamientos militares (Vietnam, Corea, etc.) hasta golpes de estado e imposiciones dictatoriales (Argentina, Chile, Brasil, etc.). La historización eurocéntrica sobre este periodo, se desprende de su vinculación directa con lo acontecido en sus antiguas colonias o lisa y llanamente invisibiliza la historia que trasciende sus fronteras (una de las principales características del eurocentrismo) y así entiende este período desde la estrechez de lo no acontecido en sus propias capitales, cuando en verdad fue un momento histórico de violencia ininterrumpida en distintos lugares del planeta, que lejos de ser un conflicto frío, deviene en una clara e interminable *guerra caliente*. Nuevamente, sólo sobre un planteo descolonial, por lo pronto no-eurocéntrico, es posible entender e historizar la realidad latinoamericana y en particular la de las nuevas inquietudes de la joven generación nacida en aquella *guerra caliente* que será a su vez protagonista del hecho más importante y decisivo –por su alcance político, cultural e histórico– para el continente latinoamericano de aquellos años: la Revolución Cubana en 1959.

Un rasgo importante que nos permite entender y caracterizar el fenómeno de la contracultura de mediados del siglo XX es que no se trata de una generación que traiga

consigo una novedad teórica o política sino un impulso de las viejas ideas heredadas (el psicoanálisis, el marxismo, la vanguardia etc.) Se trata por tanto, de una revitalización de un mismo marco general de representaciones y sentidos que aún parecieran ser capaces de dar una respuesta crítica en el escenario contemporáneo de una beligerancia desatada entre dos grandes bloques ideológicos y que en Latinoamérica, a través de la Revolución cubana, tendrá como protagonista un ejército popular liderado por jóvenes que no superaban los 35 años y que buscaban con ansias el amanecer de un *Hombre Nuevo*.

3. Vanguardia y Neovanguardia.

Nuestro eje en esta clase tendrá que ver con las innovaciones formales especialmente en el campo de artes audiovisuales de la década del 60, que en dicha década encuentran un punto de cristalización una serie de búsquedas y debates originados en la inmediata posguerra especialmente en la década de los 50. El concepto de *Vanguardia* hacia mediados de siglo se redefinirá -en función de las prácticas artísticas de los 50 y 60- por el de *Neovanguardia* (Peter Brüger en *Teoría de la vanguardia* de 1976). Este último, a grandes rasgos tiene que ver con la experimentación en materia de arte pero como una búsqueda establecida dentro de la misma institución artística, esto quiere decir que “ser” de vanguardia se convierte ahora en la premisa misma de “ser artista”, es decir la noción de arte se convierte en una ontología vanguardista. Es un “reconocimiento” que finalmente sepulta al impulso de ruptura institucional de las *vanguardias históricas* y redefine por tanto al arte contemporáneo como un espacio post-vanguardista. Por esta razón, hablaremos de “contracultura”, ya que lo que acá analizaremos tiene que ver con las distintas manifestaciones que exceden la especificidad de la institución artística y tiene que ver con la distintas manifestaciones dadas en una marco histórico global y transdisciplinar que se define más bien por una mirada crítica a los postulados de la industria cultural y del consumo comercial de la cultura, desde distintas visiones ideológicas, históricas y también geográficas. Para decirlo en pocas palabras; *Vanguardia*, en cuanto fenómeno que reacciona contra los modos y formas de la institución Arte a principios de siglo; *Contracultura*, en cuanto fenómeno que reacciona contra los modos y formas de la Industria cultural de mediados del siglo XX.

Dentro de este marco general, nos vamos a detener en dos rasgos representativos que caracterizan, o intentan comprender el fenómeno de la contracultura, especialmente en Latinoamérica y en sus producciones audiovisuales. Así, haremos un recorrido por dos fenómenos contraculturales, ambos son propios del cine latinoamericano y comparten un mismo espíritu de experimentación formal a través de la redefinición lingüística del cine -especialmente a través de sus recursos formales- y de su vinculación narrativa con la literatura: Los primeros tienen a la ciudad como espacio de simbolización y al lenguaje como campo de experimentación y los segundos, tiene que ver con los imaginarios barrocos y fantásticos, de raigambre colonial, como estéticas de lo identitario.

4. *Influencias plásticas y corporalidades*

En este punto revisaremos los imaginarios de los cuales se nutre Latinoamérica y su empeñada búsqueda por pensar una identidad común en la década 60. Su diferencia con las estéticas del occidente desarrollado y la “digestión” (Antropofagia) de las influencias metropolitanas (EEUU y Europa).

Una primera característica tiene que ver con la representación de lo popular, es un tema recurrente a lo largo de las distintas realizaciones y producciones latinoamericanas. Así podemos pensar la categoría “pueblo” como un ente subalterno que guarda en su propia historia la posibilidad de emancipación y libertad política. Dicho esquema de sentido se ve presente en buena parte de las producciones de la época, y se sostiene sobre un sentido ontológico del pueblo como corporalidad, es el cuerpo precisamente lo que se resiente, lo que resiste, lo que sufre, lo que lucha. Este dato es clave, no solo porque configura distintos imaginarios artísticos (el Informalismo o el mismo muralismo, por ejemplo) sino que también reacciona críticamente a una racionalización cada vez más aguda que se da en Europa y EEUU en las estéticas del “hiper-desarrollo”, el arte conceptual, el arte mínimo etc. Una segunda característica tiene que ver con la influencia del grupo CoBrA y del *Pop Art* en Latinoamérica, pero esencialmente desde un punto de vista negativo, con un giro de sentido y de simbolización (y no con esa cierta amabilidad positiva con la que se suele dar en el mundo anglosajón), vinculada acá al desecho y la ruina, que no es otra cosa, que el entendimiento también “corporal” del capitalismo.

5. La ciudad, los nuevos cines y la contracultura como contra-espectáculo.

Uno de los rasgos característicos de las primeras vanguardias eran sus imaginarios en torno a la ciudad como lugar paradigmático de la modernidad, lugar que definía a un nuevo sujeto y una nueva formalidad –recordemos por ejemplo las distintas *Sinfonías* de ciudades en el ámbito cinematográfico-. Hacia mediados del siglo XX esta característica se intensificara especialmente si nuestro centro es Latinoamérica. En la medianía del siglo XX las ciudades latinoamericanas se consolidan como el principal espacio en el mapa demográfico. Hacia esa época, el proceso de emigración interna campo-ciudad desarrollada desde la revolución industrial, había concluido con muchas ciudades que concentraban la mayor concentración poblacional de sus respectivos países. Latinoamérica dejaba así de ser un continente esencialmente rural (como lo había sido por los siglos coloniales) para convertirse en una región también urbana. Esto no solo marco el crecimiento de las ciudades en forma de “megalópolis” (Sao Paulo, Buenos Aires, México D.F., etc.), sino la visibilización explícita de la pobreza y la desigualdad social en las distintas “villas miseria”, “poblaciones callampas” o “favelas” (según los distintos apelativos que recibieron en los distintos países latinoamericanos). La ciudad se conformaba así en el campo privilegiado de experiencia con lo real. La ciudad se hacía Mundo.

A su vez la ciudad era también el lugar por antonomasia de la industria cultural, aquella conformación moderna de la cultura de masas, que modificó para siempre la percepción sensible y la noción de espectador. La ciudad era también el lugar del espectáculo que promulgaban el cine, la radio y la televisión y su espectador, ya no era aquel sujeto contemplativo del arte tradicional sino el sujeto masivo que demanda productos seriales de casi idéntica factura. Fue también la ciudad, el escenario fértil para una generación de jóvenes surgidos en la posguerra, que lejos de las trincheras y de la militarización de las décadas anteriores renovarían el panorama del cine en su conjunto. Bajo distintas direcciones estilísticas intentarían renovar el espíritu de la vanguardia y de la discursividad política y filosófica que la industria cultural y sus modos de representación espectacular acallaban.

Anteriormente decíamos que pensar la *Contracultura* es pensar la puesta en crisis de la narrativa espectacular, propia a las producciones hegemónicas e industriales, particularmente en materia audiovisual. Un apartado importante tendrá que ver en este

caso con la presencia de una cultura urbana que centra sus problemáticas en un escenario de crisis individuales, no declaradas, sujetos lejanos a cualquier maniqueísmo ontológico o valorativo, en crisis de carácter existencial. Para dicha configuración estética, la influencia, y en definitiva, la estrecha relación entre literatura y cine será un hecho y una condición capital.

Así también, será importante la presencia de nuevos formatos que soportan de mejor modo, aquellas búsquedas experimentales (el cortometraje por ejemplo y el documentalismo) y también la importancia ineludible de factores tecnológicos como la masificación de las cámaras de 16mm y las nuevas emulsiones de las películas con mayor sensibilidad lumínica. Las distintas propuestas formales, movimientos de cámara, anulaciones, planos secuencia, etc. (muchas de ellas heredadas del neorrealismo italiano, el cine negro y de elegidos autores hollywoodenses y europeos) renovarán el lenguaje cinematográfico en su conjunto y construirán espacios virtuales importantes como el “fuera de campo”, que en el caso del cine se configura como elemento disruptivo y clave artística para trascender el espacio ilusorio y espectacular de las narraciones hegemónicas (Comolli). En definitiva, estamos ante una búsqueda por trascender los límites puramente visuales del espectáculo, por tanto entender al arte -y al cine en particular- como una puesta en juego en torno a los límites de lo visible y paralelamente la búsqueda por un nuevo tipo de espectador que rompa la pasividad que le asigna el modo de representación espectacular y hegemónico.

Las primeras manifestaciones de vanguardia en cine, vendrán del campo experimental, así podemos situar el movimiento *Situacionista* que tiene a Guy Debord como principal representante, influenciado a su vez con las experiencias del poeta rumano Isidore Isou que funda el movimiento letrista. El *Letrismo* consistirá básicamente en darle forma a la poesía a través del valor sonoro de las palabras, es decir más allá del componente representativo, imitativo y sígnico de cualquier morfema. En medio de estos debates en torno a la presencia o actualidad de la vanguardia, en Francia aparecerán los *Cahiers du Cinema* (revista de cine fundada por André Bazin) con un interesante postulado de la mano de Alexandre Astruc, quien en el número 144 del 30 de marzo de 1948 escribe un artículo llamado La Cámara Stylo, o sea, la postulación de la cámara como un bolígrafo, esto es entender a la cámara no como un instrumento técnico para la representación del mundo, sino como un elemento signifiante en sí mismo, en otras palabras, entender a los recursos formales del cine no como recursos sino como piezas lingüísticas y por ende al

cine como arte y escritura de autor. La teoría de Astruc, sumado al desarrollo cinematográfico de la generación “cahierista, serán vitales para entender la llamada Nueva ola francesa –*Nouvelle Vague*- y también el marco –teórico y crítico- para los distintos “nuevos cines” que por esa hora surgirán alrededor del mundo.

6. Nuevo cine argentino: “La generación del 60”

En la Argentina, este proceso se instalará con ciertas particularidades. Después de la caída de Perón en 1955, se impone en el país un régimen militar que económicamente seguirá los postulados del liberalismo económico y en el plano político un evidente revanchismo hacia toda obra y memoria del primer peronismo. Los logros económicos y sociales de la década peronista (1946 – 1955) comenzarán a ser socavados y el mismo Partido Justicialista será proscrito de la política argentina por más de 18 años. Estos hechos redundarán en una desindustrialización del país y hacia el año 1958 una aguda crisis económica producto del endeudamiento externo. La escena cinematográfica se paraliza no registrando filmes en los siguientes dos años después de la caída de Perón. Es el fin del cine industrial argentino, su ya lejana década dorada y la quiebra de sus principales productoras y estudios (Argentina Sono Film, Baires, Guaranteed y Estudios San Miguel).

Paradójicamente, será los hijos del proceso de industrialización, los protagonistas de esta nueva época, se trata de una juventud de clase media urbana que producto de la movilidad social y la universidad pública, a mediados de siglo discutirán sobre psicoanálisis, existencialismo, marxismo, arte, cine y literatura. La falta de industria cinematográfica –que por casi todo el siglo XX, fue el principal centro de aprendizaje audiovisual- lleva a buena parte de esa juventud a estudiar al exterior, Italia (Fdo. Birri), Francia (Humberto Ríos, Simón Feldman y Mabel Itzcovich) o EEUU (Jorge Prelorán) serán los principales lugares de formación. Mientras tanto, en la Argentina, en 1957 se crea el Fondo Nacional de las Artes que apoyará la realización de cortometrajes a través de festivales y créditos y en 1958, bajo el gobierno de Frondizi, se inicia una política que intenta apostar nuevamente a la industrialización del país. Bajo este modelo, se funda el INC, Instituto Nacional de Cine. Ambas instituciones, el FNA y el INC, de un modo bastante austero -hay que decirlo-, darán un espacio de desarrollo para una nueva

generación de cineastas, determinados bajo esa coyuntura a la realización de un cine independiente y de bajo presupuesto y por ende más personal y experimental.

Conjuntamente se incrementa la actividad de distintos cine clubes. Así en Buenos Aires surgen los cine-clubes *Núcleo*, *Gente de Cine*, *Cine Club Buenos Aires*, etc. Revistas especializadas como *Gente de Cine*, *Cinedrama*, *Cuadernos de cine*, etc. La propagación de las ideas de un “cine de autor” colocará en un lugar de culto a Leopoldo Torre Nilsson y a partir de él, a una serie de directores que caracterizarán con sus obras y su autoría la década siguiente: Manuel Antín, David Kohon, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa y Leonardo Favio entre otros.

7. Buñuel y el surrealismo como barroco latinoamericano

Junto a esta corriente que tiene a las ciudad como epicentro narrativo, surgen otras propuestas fuertemente asociadas al boom de la literatura latinoamericana y particularmente a lo que se dio por llamar “realismo mágico”, es decir una forma de narrativa asociada al pensamiento mágico del interior profundo latinoamericano, con un claro enfoque de su cultura popular, es decir, de aquellos rasgos que definen los imaginarios de las clases no letradas, ancestrales y subalternas en el proceso de colonización, sus hábitos y ritos religiosos y el carácter surrealista -irracional, fantástico y onírico- de aquella tradición cultural que en Latinoamérica es rastreada desde el barroco colonial. En la literatura son distintos los exponentes, que para la década del 60 cobran inmensa notoriedad mundial: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Donoso, Miguel Ángel de Asturias etc. No es antojadizo asociar ciertas formas del relato cinematográfico latinoamericano precisamente a este tipo de vinculación “mágica” con lo real.

Dichas formas, difícilmente las podemos caracterizar como *estilo*, sino más bien como propuestas escénicas o narrativas que configuran espacios o campos imaginarios desde donde distintos realizadores cinematográficos encontraran los motivos para sus realizaciones. Entre ellos, es insoslayable no detenernos en la etapa mexicana de Luis Buñuel, quizás el más célebre cineasta de la vanguardia surrealista, quien una vez en Latinoamérica, se convirtió en una influencia decisiva para el cine mexicano posterior y para la historia del cine latinoamericano en general. En esta propuesta barroca,

neobarroca (Sarduy) o *realista mágica* se visibilizan las clases populares latinoamericanas sin exotismos coloniales, a partir de un conocimiento más agudo y sensible de los entretrejos culturales que sustentan las búsquedas identitarias latinoamericanas. Buñuel marca un antes y un después en la historia audiovisual latinoamericana con un filme de 1950, *Los Olvidados*, en dicha cinta, logra romper con una visión burguesa hacia la pobreza que recorría todo el cine latinoamericano y que Carlos Monsivais, a propósito de su análisis del melodrama, denomina como “pobreza estructural” es decir aquellas representaciones de los pobres como sujetos, amables, conformistas, honrados, inofensivos, invisibilizados a través de estereotipos y clichés y finalmente presentados como no tan pobres. En el resto de su filmografía mexicana, podemos ver también otro entendimiento del catolicismo y la religiosidad popular, distanciada de los rituales institucionales (la misa, el sacerdocio y las figuras heredadas de un catolicismo europeo) y más cercanos a un misticismo del diario vivir, a lógicas de sincretismo y transculturación, en donde lo pagano, lo cristiano, lo indígena y lo campesino comulgan dentro de una totalidad indefinible, dentro de un gran escenario barroco.

Otros exponentes cinematográficos de importancia en este mismo camino, es la filmografía de Raúl Ruiz (en Chile y posteriormente en Francia), o la fantasía contracultural de Alejandro Jodorowsky (también en México). Todos finalmente instalan una perspectiva barroca de lo latinoamericano, superando los filtros exóticos con que se invisibiliza la cultura popular por parte de los centros hegemónicos de la cultura occidental. Pareciera entonces, que la incidencia cultural del Barroco en Latinoamérica (desde sus antecedentes más antiguos, en las escuelas pictóricas coloniales de México, Lima, Quito y Cuzco del siglo XVI), y sus imágenes de sobrevivencia (Aby Warburg) en la cultura popular contemporánea, configurarían, por su sola aparición, un escenario de reflexión crítica de la Modernidad en su conjunto.

Bibliografía obligatoria

Raúl Ruiz, *Teoría del conflicto central* en Poéticas del cine, ed UDP, Santiago de Chile, 2013

Comolli, Jean Louis. (2009) Introducción, en Cine contra espectáculo

Marino, A. El Cine Argentino de los 60

Bibliografía Complementaria

Carpentier, Alejo “Lo barroco y lo real maravilloso”

Debord G. (1957) Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional

Debord G. (1967). La Sociedad del espectáculo

Rocha Glauber, Estética del hambre y Estética del sueño en *la revolución es una Estetika*, ed. Caja negra

Nicolás Casullo, *Rebelión política y cultural de los '60*, en *Itinerarios de la Modernidad*, Eudeba, Buenos Aires, 2015, pág. 165-194

Raúl Ruiz, *Por un cine chamánico*, en Poéticas del cine, ed UDP, Santiago de Chile, 2013

Julio García Espinoza, Por un cine imperfecto, en *una imagen recorre el mundo*, Letras Cubanas, La Habana, 1979

Sarduy, Severo, *El Barroco y el Neobarroco*, Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires 2011

Marta Traba, *Primera posición: EEUU versus Latinoamérica y Segunda posición Latinoamérica versus EEUU*, en *Dos décadas vulnerables.... Siglo XXI*, Buenos Aires, 2005. Pág. 57 a 78

Jaques Rancière, *Problemas y transformaciones del arte crítico*, en *El Malestar de la Estética*, Capital intelectual, buenos Aires, 2011, pág. 59 a78

Ángel Rama, *La ciudad modernizada*, en La ciudad letrada, Arca, Montevideo 1988

Passolini, P y Rohmer, E. (1970). Cine de poesía contra cine de prosa

Roszak, T. (1970). El Nacimiento de una contracultura