



## Arte e inmigración en América Latina: estética, identidad y política

Silvana Flores  
Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
[silvana\\_1977@yahoo.com.ar](mailto:silvana_1977@yahoo.com.ar)

Una de las características constitutivas del arte del siglo XX en América Latina ha sido el constante intercambio cultural instaurado entre las naciones que componen la región así como también en su vínculo intercontinental con Europa. Esto se ha dado, en el primer caso, por un interés en establecer una identidad latinoamericana, siguiendo el ideal panamericanista originado en el pensamiento de los próceres de América del Sur, como por ejemplo José Gervasio Artigas, Simón Bolívar y José de San Martín, y se manifestó también en el ámbito de la estética. En segunda instancia, esta reciprocidad se observa en los traslados de los artistas hacia otras latitudes, especialmente Europa, con el fin de recibir una formación artística e interiorizarse de las novedades allí introducidas en la disciplina por ellos ejercida. En tercer lugar, como ocurriera de manera especial con los cineastas latinoamericanos durante los años sesenta y setenta, la interrelación entre lo nacional y lo foráneo se produjo a consecuencia de una necesidad de refugio contra la persecución política, y como una estrategia para la continuidad artística. Esto provocó que el desarrollo de la literatura, la pintura y la cinematografía se enfrentara a modificaciones en la concepción sobre la identidad nacional, y en la proyección estética, produciendo una suerte de aleación cultural.

A través del presente trabajo nos proponemos entablar una vinculación entre las décadas del veinte y del sesenta, en base a los viajes al exterior realizados por pintores, escritores y cineastas latinoamericanos, a través de los cuales se instalaron en tierras foráneas, transformando como dijimos tanto las perspectivas estéticas manifestadas en sus obras artísticas, como también su concepción acerca de la identidad nacional y regional. Tendremos en cuenta la existencia de dos abordajes diferentes de la experiencia del viaje artístico inmigratorio: en primer lugar, haremos referencia a las variaciones identitarias promovidas por los artistas plásticos y escritores de América Latina que se trasladaron durante los años veinte a diversos países europeos para el enriquecimiento en su formación estética, entablando una fusión entre la cultura nacional y la extranjera. De ese modo, serán entendidos como antecedentes culturales de lo que derivó más tarde en las experiencias de transformación política y social de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano a fines de la

década del sesenta,<sup>1</sup> como resultado de la persecución política que les obligó a desarrollar sus ideas estético-ideológicas iniciales en contextos geográficos y políticos disímiles. De este modo analizaremos las formas en que el exilio político de estos cineastas promovió nuevas propuestas identitarias y estilísticas.

### **El éxodo de los artistas y los viajes de formación**

Los investigadores Robert Stam y Ella Shohat (1994), en su análisis acerca del fenómeno del eurocentrismo, resaltaron el hecho de que usualmente suele entenderse al continente europeo como el principal punto de referencia para la producción de significados culturales. Por lo tanto, de acuerdo a esa convención, el arte latinoamericano habría bebido de fuentes ajenas a la tradición local para forjar su propia modernidad estética. Sin embargo, los autores hacen también mención de una correspondencia entre ambos continentes, demostrando que Europa también se ha nutrido en muchas ocasiones de manifestaciones estéticas provenientes de otras naciones: “El eurocentrismo se apropia de la producción material y cultural de los no europeos, pero niega los logros de los demás y esa misma apropiación, consolidando así su ‘yo’ y glorificando su propia antropofagia cultural” (2002: 21). Algo asimilar sostiene Marcela Croce (2010), al expresar que Europa ha mirado a Oriente o a América Latina para reafirmar su propia imagen civilizatoria en contraposición a la supuesta barbarie en ellos representada.

Por lo tanto, en el área de la literatura y en el de las artes plásticas, América Latina tejió un entramado cultural que resultó de la combinación entre lo autóctono y la influencia extranjera. Efectivamente, una gran cantidad de pintores y escritores emergentes en las primeras décadas del siglo XX han entremezclado el arte nacional con el aprendizaje adquirido en otras latitudes, especialmente el continente europeo.<sup>2</sup> Se trata, en palabras de Andrea Giunta, de una “modernidad que no fue unidireccional, sino que albergó elementos complejos y contradictorios [...], en la que convivieron preocupaciones nacionalistas, cosmopolitas o regionalistas actuando en cohesión o en tensión” (2005: 13). Este ha sido el caso del escritor Jorge Luis Borges, quien importara desde España a Argentina el movimiento ultraísta,<sup>3</sup> o el de pintores como los brasileños Emiliano Di

---

<sup>1</sup> Nos referimos a un movimiento de integración regional que se desplegó en el ámbito de la cinematografía principalmente durante las décadas del sesenta y setenta. Ha tenido como denominador común la intencionalidad de establecer una representación y una denuncia de la realidad sociopolítica de la América Latina contemporánea. El nombre de este frente cinematográfico fue acuñado en 1967, durante el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile).

<sup>2</sup> Estos viajes de formación artística hacia Europa no se circunscriben únicamente a las primeras décadas del siglo XX sino que también fueron corrientes a fines del siglo XIX y durante los años 1960.

<sup>3</sup> Este movimiento nacido originalmente en España en 1918 e instalado en Argentina en 1921 se define, según su manifiesto de ese año, “Ultraísmo”, publicado en la revista *Nosotros* 151, como una corriente que planifica cumplir lo que sus participantes consideraban la meta primordial de toda poesía, es decir “la transmutación de la realidad palpable

Cavalcanti y Candido Portinari, los cuales se expusieron, respectivamente, a las influencias del cubismo/expresionismo, y del Novecento italiano.

Esta apropiación de estéticas provenientes del arte europeo corrobora entonces la existencia de un vínculo de los artistas con lo foráneo, aún cuando las temáticas de sus obras trataran cuestiones asociadas a lo nacional. Así ocurrió, por ejemplo, con la vanguardia martinfierrista en Argentina,<sup>4</sup> que se inspiró en “elementos, tópicos y materiales utilizados por las experiencias europeas, modificándolos, adaptándolos y acriollándolos” (Cippolino, 2011: 36). Esta adquisición de las estéticas extranjeras contemporáneas con el fin de introducirlas como rasgos estilísticos para el tratamiento de temáticas localistas (entre ellas, el indigenismo o el mundo de los trabajadores) produjo la existencia, en la vanguardia latinoamericana, de lo que el historiador brasileño Alfredo Bosi describiera como “*demasiás de imitación y demasiás de originalidad*” (en Schwartz, 2002: 20), estableciéndose una dialéctica definida por el autor como un “puente de dos sentidos” (en Schwartz, 2002: 21). En conexión con esto, Carlos Altamirano ha observado que “desde fines del siglo XIX las elites culturales latinoamericanas descubren su identidad nacional o continental en Europa. Y esto no va a cambiar con quienes en el siglo XX viajan a las metrópolis en busca de la lección de las vanguardias europeas” (en Giunta, 2005: 163). Podemos preguntarnos en esta instancia cómo es posible que la adquisición de técnicas artísticas extranjeras pueda constituirse en un punto de partida para la representación de la identidad nacional.

El modernismo brasileño fue la manifestación más relevante en el Brasil de ese período, que comprueba este énfasis en una mirada exógena para la propia constitución. De acuerdo a Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, el traslado a Europa del escritor Oswald de Andrade en 1912 fue lo que le permitió al artista diseñar “su ‘yo’” (2008: 202), remarcando así la formación de su propia identidad cultural desde un espacio que no era el de su pertenencia. Algo similar podría decirse de sus compatriotas Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti y Mário de Andrade, con quienes en 1922 presentaría sus obras en el evento inaugural del modernismo,<sup>5</sup> luego de haber absorbido el arte europeo en sus respectivos viajes formadores por el Viejo Continente.

Oswald de Andrade introdujo en su país la cultura antropofágica, expresada en el rechazo del arte importado de las naciones centrales para reemplazarlo por una poesía de exportación.<sup>6</sup> En

---

del mundo en realidad interior y emocional” (en Schwartz, 2002: 138).

<sup>4</sup> Se trató de una asociación de artistas provenientes de la literatura principalmente, aunque también tuvieron exponentes de la pintura, como ha sido el caso de Norah Borges. Estos se agruparon bajo el nombre de una calle de Buenos Aires llamada Florida, y se unieron para consolidar el arte nacional teniendo en cuenta elementos cosmopolitas tomados de las vanguardias europeas contemporáneas. Sus lineamientos se encuentran descriptos en el manifiesto de 1924 escrito por Oliverio Girondo. También se destacaron por la publicación de la célebre revista *Martín Fierro*, que tuvo existencia entre 1924 y 1927.

<sup>5</sup> Nos referimos a la Semana de Arte Moderno, llevada a cabo en el Teatro Municipal de São Paulo entre el 13 y el 17 de febrero de 1922.

<sup>6</sup> El pensamiento de Oswald de Andrade que signaría al modernismo brasileño con esta dialéctica entre lo nacional y lo

relación con esto, Laera y Aguilar afirmarían que “la antropofagia modernista instauró una mirada hacia afuera de Brasil [...] que, en lugar de negar lo exterior, intenta atraparlo y comerlo en un gesto de apropiación” (2008: 200). De ese modo, Brasil inauguró el movimiento modernista con una metáfora tomada de la práctica del canibalismo como acto de venganza contra los enemigos ejercida entre las tribus *tupí* que poblaron el territorio durante la conquista portuguesa. A partir de allí, el arte nacional se propuso absorber (o devorar) elementos estéticos propios de culturas exógenas para inmediatamente transformarlos (o digerirlos) a las necesidades nacionales, en un intento de rebelión contra el dominio cultural extranjero.

El alcance de la propuesta de la antropofagia oswaldiana se extendió al cine brasileño entre fines de la década del sesenta y principios de la siguiente, a través de una estrategia dialéctica consistente en la negación de la cultura dominante, la afirmación de la cultura nacional, y como síntesis, la elaboración de una nueva estética. Esto fue evidente de manera especial en la estética instalada por el tropicalismo cinematográfico,<sup>7</sup> que encontró a su máximo representante en el film *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Esta película aplicó, con su discurso alegórico, un nuevo modo de implantar continuidad para el movimiento *Cinema Novo*<sup>8</sup> durante la dictadura que se había recrudecido a partir de 1968. Como establece el investigador Ismael Xavier, a partir de ese año la influencia del tropicalismo en el cine desplaza el rol de concientizador político que había asumido el artista tanto en el *Cinema Novo* como en el Nuevo Cine Latinoamericano en general, volcados a “las ilusiones del mensaje ‘para el pueblo’”, para introducir en los films “‘estrategias de agresión’ y la búsqueda de la experiencia de choque” (1993: 19) en el espectador.

Esta paradoja entre lo nacional y lo extranjero también estuvo presente entonces en la estética de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, influidos por corrientes cinematográficas europeas como el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* y el *Cinéma-vérité*. No es casual que Glauber Rocha, uno de los principales representantes de este movimiento, declarara lo siguiente: “... como el cine es un lenguaje en constante desarrollo, no puedo dejar de usar ciertos métodos que me enseñaron los grandes cineastas, pero los aplico a mi manera” (en AA.VV., 2004: 107). La

---

extranjero se encuentra plasmado en su “Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil” (“Manifeto da Poesia Pau-Brasil”), publicado en marzo de 1924 en el *Correio da manhã* y especialmente en su “Manifiesto antropofágico” (“Manifeto antropófago”), presentado originalmente en mayo de 1928, en el primer número de la *Revista de Antropofagia*.

<sup>7</sup> El tropicalismo, desarrollado en su mayor parte entre 1967 y 1969, fue un movimiento originado en el área de la música brasileña, que buscó destronar la preeminencia de la *bossa nova*, y difundido especialmente por Caetano Veloso y Gilberto Gil. Ingresó en las canciones una amalgama entre lo nuevo y lo viejo, lo nacional y lo extranjero, así como también la presencia de lo *kitsch*. El movimiento tuvo una gran comunión con las demás disciplinas artísticas, encontrando en el cine brasileño acosado por la dictadura un nuevo espacio de desarrollo.

<sup>8</sup> *Cinema Novo* es el nombre con el que se conoce a la renovación producida en los años sesenta en el cine brasileño, que tuvo entre sus principales integrantes a los realizadores Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Walter Lima, Jr. y Nelson Pereira dos Santos, entre otros. Se destacó por introducir no solamente innovaciones enunciativas y narrativas, como aconteció en el cine mundial de ese período, sino también una propuesta de testimonio sobre la realidad social por medio de los films.

presencia de lo foráneo en los movimientos artísticos de América Latina puede explicarse entonces como un fenómeno de reactualización de recursos estéticos y técnicos que fueron productivos para las circunstancias ideológicas y políticas de la región.

Existen al menos tres clases de apropiaciones del arte latinoamericano (tanto en sus manifestaciones pictóricas, literarias y cinematográficas) que resuelven esta paradoja. En primer lugar, existió una correspondencia política que llevó a la adopción de elementos estilísticos que fueron funcionales a las pretensiones de establecer al arte como una herramienta de testimonio social. Así ha ocurrido, en el caso del Nuevo Cine Latinoamericano, con el uso del montaje intelectual ideado por Sergei Eisenstein, la filmación en las calles o el uso de actores no profesionales, tomados del neorrealismo italiano, o la concepción vertoviana de la cámara como un ojo que capta la realidad. En segundo lugar, esta aparente contradicción entre lo nacional y lo foráneo fue producto de la mencionada formación de los artistas que emigraron a Europa, lo cual inevitablemente influyó en la elaboración estética de las obras latinoamericanas. Por último, la adquisición y reactualización de recursos provenientes de corrientes artísticas extranjeras fue consecuencia, especialmente en el caso del cine, de la implementación de novedades técnicas de menor costo, como las cámaras livianas y los grabadores de sonido sincrónico, que fueron provechosos para los planes de documentación de la realidad social a través de los films.

Hubo, entonces, una gran correspondencia entre los movimientos artísticos latinoamericanos que surgieron en el siglo XX y elementos estéticos de origen cosmopolita, que estuvieron presentes no solamente en los mencionados casos del modernismo brasileño y del martinfierrismo en Argentina, sino también en la vanguardia pictórica cubana, desplegada entre 1927 y 1950. La idea del cosmopolitismo, que acompañó a la instalación de la modernidad, produjo como consecuencia lo que el escritor Octavio Paz consideraba una condena “a buscar en nuestra tierra, la otra tierra; en la otra, a la nuestra” (en Aguilar, 2009: 11). Nacionalismo y universalismo fueron entonces dos ingredientes no excluyentes en el desarrollo del arte de América Latina, provocando una simbiosis que modificaría la concepción de la propia identidad cultural. Contradictorios a primera vista, en realidad se compenetran, modificando la constitución de uno y otro.

### **Salir o no salir: entre el exilio y la supervivencia**

Si bien los viajes realizados por los pintores y escritores latinoamericanos a principios del siglo XX no fueron promovidos por la persecución política, sí podemos encontrar en ellos un antecedente del desplazamiento de la individualidad del artista al permanecer en una cultura ajena. Fue en este sentido que Gonzalo Aguilar manifestara que “en el caso de los modernistas estos viajes los

escindían, los convertían en extranjeros en el exterior y en su propia patria” (2009: 18): en Europa los pintores y escritores formaban parte de los centenares de latinoamericanos que llegaban con aspiraciones de nutrirse de la modernidad ofrecida por ese continente; en su tierra natal, en cambio, se instituían como artistas provistos de un bagaje cultural superior que los elevaba por sobre sus compatriotas, y que como consecuencia del contacto con lo foráneo, se encontraron modificando no sólo sus propuestas estéticas sino también su proyección acerca de la identidad nacional.

Ante la existencia de circunstancias políticas e históricas convulsionadas, los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano han sido usualmente afectados por la persecución ideológica, siendo forzados a tomar recaudos para la emisión de mensajes políticos por medio del arte cinematográfico. Una de las formas a partir de las cuales los directores intentaron mantener una continuidad artística fue buscando modos alternativos de transmisión de sus ideas sobre la realidad histórica, lo cual les llevaría a utilizar estrategias retóricas como la metáfora y la alegoría, que utilizaron ampliamente en películas como *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) o *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970). De este modo, lograron seguir filmando, eludiendo la censura, pero debiendo acudir, al mismo tiempo, a una mayor capacidad cognitiva por parte de los espectadores. A causa de ello, la realización de un cine directamente político se encontró con grandes problemas en los países sufrientes de represión, tal como lo expresara Joaquim Pedro de Andrade: “Todas las tentativas fueron prohibidas por la censura y nunca pudieron proyectarse, lo que no impide que uno participe en esa discusión nacional en términos, digamos, indirectos” (en Velleggia, 2009: 315). Eso ocurrió, por ejemplo, con su film *Macunaíma*, en el cual se aplicó esa estrategia de la política indirecta por medio de la utilización de alegorías sobre Brasil.

Otro de los medios más fecundos que fueron implementados para la supervivencia del cine político latinoamericano fue la filmación y distribución clandestina de las películas, así como también su exhibición en festivales internacionales. Esto último introdujo la problemática del cambio de receptividad de los films, debido a que empezaron a ser proyectados ante espectadores ajenos a los planificados inicialmente, los cuales se encontraban descontextualizados histórica, política y geográficamente. Es conocida al respecto la exhibición de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) en la edición de 1969 del Festival de Cannes, que como analiza Mariano Mestman (2001), permitió la circulación y difusión internacional de una obra que sólo podía proyectarse clandestinamente en Argentina, y que a causa de su repercusión en ese certamen podría hacer cierto eco en la prensa de su país de origen. Aún así, los objetivos trazados por este film militante no pudieron ser alcanzados en su integridad en ese festival debido al visionado de un público que no podía responder conforme a las expectativas iniciales de sus productores. Es por eso que realizadores como el boliviano Jorge Sanjinés (1980) apoyaron la preferencia de los cineastas

latinoamericanos por distribuir los films en sus países de origen o en la región, aunque ese objetivo estaba obviamente dificultado en el caso de las películas de corte revolucionario.<sup>9</sup>

Sin embargo, la mayor parte de los cineastas que durante los años sesenta realizaron películas enfocadas en una intervención sobre la realidad sociohistórica,<sup>10</sup> se vieron forzados a optar por el éxodo, en medio de los conflictos políticos provocados por la persecución ideológica dirigida contra diversos agentes de la cultura en países afectados por gobiernos militares.<sup>11</sup> El viaje inmigratorio causado por el exilio político transformaría en muchos aspectos al Nuevo Cine Latinoamericano, introduciendo transformaciones en la representación de la identidad nacional y en el abordaje estético por parte de los realizadores, tal como había ocurrido en sus antecesores de otras disciplinas, pero con el agregado del factor político.

### **La identidad escindida: entre uno y otro**

Habiéndose caracterizado en un principio por la exaltación de los valores nacionales por sobre el dominio estético-cultural de las cinematografías centrales, los films de estos realizadores forzados al exilio debieron considerar cómo abordar desde el nuevo panorama político y geográfico la representación de la identidad nacional. ¿Cómo continuar con la reivindicación de la propia cultura cuando ésta última es descripta desde afuera?

Si tenemos en cuenta que los conceptos de nación e identidad pueden establecerse como construcciones, entendemos entonces que el traslado a tierras lejanas configuró en los cineastas una nueva mentalidad acerca de lo autóctono. El exilio ocasiona que lo propio sea representado desde el lugar de un otro que aún sigue siendo uno, pero desterritorializado. El exiliado se define como un sujeto desdoblado en el espacio y en el tiempo: físicamente presente en una geografía ajena, y signado por la nostalgia de lo perdido. El exilio generaría, según Domènec Font (2002), una situación lacerante, que aplicada a la cinematografía instala una perspectiva basada en la representación de la pérdida. Este panorama coincide, de acuerdo al autor, con una de las

---

<sup>9</sup> Así ocurrió con *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), realizada en Bolivia, tras lo cual su director debió exiliarse, y que fue exhibida en diversos festivales internacionales. Aunque dirigida al pueblo boliviano, sólo pudo exhibirse abiertamente en su país a partir de 1982.

<sup>10</sup> El cine de intervención política es, de acuerdo a Octavio Getino y Susana Velleggia (2002), aquel que expresa una intención de establecer una concepción del mundo por medio del discurso cinematográfico, de tal forma que tenga un alcance o intervención en la realidad histórica. Gran parte del Nuevo Cine Latinoamericano, y en especial, el cine militante, responde aunque sea utópicamente a esta concepción.

<sup>11</sup> Esto ocurrió, por ejemplo, en Argentina, durante la dictadura iniciada en 1976, a través de la “confección de numerosas listas negras que cubrían un amplio espectro de escritores, intelectuales, periodistas y artistas” (Terán, 2004: 85), así como con el cierre de editoriales y la quema de libros. Este tipo de acciones persecutorias fueron comunes en muchos países latinoamericanos por gobiernos basados en lo que se conoció como doctrina de la Seguridad Nacional. La misma fomentó la instalación de sospechas de subversión contra la nación por parte de individuos o grupos ideológicamente opuestos al sistema establecido, y justificaba la realización de golpes de Estado.

características constitutivas del cine de la modernidad, a saber, la ambigüedad del concepto de lo nacional, y por lo tanto, la dificultad de percibir cuáles son, en el caso de los viajeros exiliados, las fronteras que delimitan su propia identidad.

Según el investigador brasileño Hudson Moura, el “exilio es comprendido como un desplazamiento que rompe las barreras del espacio-tiempo y se proyecta de una manera ‘otra’ en un espacio-tiempo extranjero” (2006: 256). La imagen de la nación, que debido a la persecución política ya no podía ser representada abiertamente en el país de origen, también resultó modificada a través del nuevo asentamiento geográfico de los cineastas, que empezaban a reproducirla desde la distancia. El caso del cineasta argentino Jorge Cedrón es explícito al respecto. Al recordar su breve retorno clandestino a Argentina en 1979, luego de emigrar a Francia tres años antes, afirmaba: “Tenía mucha necesidad de entrar, de ver mi país. De ver su imagen, su clima y a la gente que se quedó. Yo trabajo con la imagen. Para mí era fundamental volver. Desde que estoy afuera trabajo con el recuerdo” (en Peña, 2003: 122).

El exilio produjo también una especie de despojamiento de índole emocional, generado inicialmente por la persecución ideológica. Tomar una cámara nuevamente ha sido, para muchos de ellos, un conflicto afectivo. El aislamiento, el miedo a la persecución, la adaptación a un nuevo idioma, paisajes e individuos, junto a la incertidumbre acerca del estado social y político de su país y de la integridad física de los que allí quedaron formó parte del pensamiento de los cineastas exiliados. El mismo Jorge Cedrón declararía al respecto: “Cuando uno piensa en todos los muertos que han quedado detrás de uno, no es fácil seguir haciendo cine, no es fácil salir de nuevo a trabajar” (en Peña, 2003: 104).

La experiencia del exilio se incorporó a la vida de los cineastas en formas variadas. Algunos de ellos, como ha sido el caso de Jorge Cedrón, Rodolfo Kuhn, Fernando Solanas o Gerardo Vallejo,<sup>12</sup> se radicaron en Europa, desde donde continuaron su obra cinematográfica. Otros recorrieron países de América Latina, como ocurrió con Octavio Getino en Perú y México, y con Humberto Ríos.<sup>13</sup> Por su parte, algunos integrantes del grupo Cine de la Base, que había liderado el desaparecido

<sup>12</sup> En París, Cedrón realizaría una entrevista filmada a Mario Firmenich, líder de la organización armada Montoneros, bajo el nombre de *Resistir* (1978), y un film televisivo titulado *Tango* (1979). Rodolfo Kuhn, por su parte, dirigió en España dos películas: *El señor Galíndez* y *Todo es ausencia*, ambas de 1984. Fernando Solanas inició su exilio en España para instalarse finalmente en Francia donde logró finalizar su película *Los hijos de Fierro* (1972/78), así como realizar también *La mirada de los otros* (*Le regarde des autres*, 1980). Por último, Gerardo Vallejo filmó durante su exilio en Panamá los documentales *Ligar el alfabeto a la tierra*, *Bayano, prioridad uno, unidos o dominados* y *Compadre vamos pa' lante*, los tres de 1975, para luego instalarse en España donde fundó en 1979 la Escuela de Cinematografía de Madrid. Allí también realizó varios documentales televisivos y el largometraje *Reflexiones de un salvaje* (1978).

<sup>13</sup> Humberto Ríos, de origen boliviano, había viajado a Francia a fines de los años cincuenta para su formación cinematográfica. Se exilió en México entre 1976 y 1988, transitando previamente por Italia, España y Francia. En México se dedicó tanto a la enseñanza como a la realización y a la dirección de fotografía. Allí realizó películas como *Esta voz ... entre muchas* (1979), *El tango es una historia* (1982), *Del viento y del fuego* (1983) y *Para vencer el olvido* (1984).

Raymundo Glezyer, filmaron las películas *Las AAA son las tres armas* (1977) y *Persistir es vencer* (1978), en Perú e Italia, respectivamente.

En el caso de los cineastas chilenos, gran parte de los que habían desarrollado una amplia carrera durante el gobierno de la Unidad Popular,<sup>14</sup> debieron exiliarse, produciendo un fenómeno único en la historia del cine latinoamericano. La producción de films de chilenos en el exterior se multiplicó de tal modo que superó a la efectuada hasta entonces en la industria nacional. Miguel Littin se exilió en México, donde estrenaría la película que realizara antes de su partida, *La tierra prometida* (1973).<sup>15</sup> Otros directores de renombre que emigraron a otras tierras fueron Patricio Guzmán, quien desde Europa culminó el montaje de su tríptico *La batalla de Chile* (1973/79), mientras que Raúl Ruiz y Helvio Soto estuvieron radicados en Francia en donde realizaron films como *Diálogo de exiliados* (1974) y *Llueve sobre Santiago* (1975), respectivamente. Los cineastas que continuaron en Chile abordaron lo que Jaime Larraín denominaría un “cine de resistencia” (en Gumucio Dagron, 1984: 103), en un arriesgado intento de movilización en contra de la dictadura, con el apoyo de organismos de solidaridad internacionales.<sup>16</sup>

Según Zuzana Pick (1993), lo que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano fue su ideal de construcción de una identidad supranacional, extendiendo así los límites instalados históricamente por las cinematografías nacionales, para llevarlos a una dimensión continental. Para ese fin, los realizadores intentaron defender una perspectiva antiimperialista producida por los deseos de desprenderse de las raíces de colonización que afectaban a la región tanto económica, como política y estéticamente.

La experiencia del exilio, que obligara a los cineastas a delinear la propia identidad nacional por fuera del territorio de origen, produjo, por lo tanto, una reconfiguración de su pensamiento, y al mismo tiempo la proposición de una nueva figura de espectador. Según Octavio Getino y Susana Velleggia (2002), el cine de intervención política realizado en los años sesenta y setenta había definido un perfil de destinatario vinculado necesariamente a su necesidad de recibir una información sobre la realidad social de su país o región que fuera alternativa a la ofrecida por los medios de comunicación oficiales. Por lo tanto, la filmación en el exilio introdujo en el cineasta político una necesidad de reestructurar la emisión de esos discursos basándose en la nueva

---

<sup>14</sup> Nos referimos al período de gobierno del presidente Salvador Allende (1970-1973), que culminó con el golpe de Estado perpetrado por Augusto Pinochet.

<sup>15</sup> En su exilio, Littin también filmó *Actas de Marusia* (1975), *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979) y *Alsino y el cóndor* (1982), esta última realizada en Nicaragua.

<sup>16</sup> Ha existido en esos años de persecución ideológica una red de solidaridad internacional con el fin de reclamar contra la violación de derechos humanos a causa de encarcelaciones ilegales, torturas y desapariciones. En el ámbito de la cinematografía, el Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL), creado en 1974 durante el IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Caracas (Venezuela), incluyó este tipo de actividades en su programa. También se ha destacado el trabajo de recuperación del cine chileno realizado por cinematecas alemanas.

localización geográfica del director, y en la obligada adaptación a un público cultural e históricamente diferente a él.

De acuerdo al historiador Peter Schumann (1987), la dispersión de los cineastas chilenos en el exilio tuvo la particularidad de generar, a pesar del éxodo, una postura ideológica homogénea entre ellos, basada en la denuncia de las condiciones políticas vividas bajo el gobierno de Augusto Pinochet (1973-1998). Por lo tanto, tal como declara Pick, en el exilio “la identidad cultural no está más circunscripta por las raíces y el lugar” (1993: 158), sino que podía encontrar, como en este caso en particular, un sentido de unidad por fuera de lo territorial.

Siguiendo esta línea, consideramos que una de las transformaciones producidas por el exilio, ha sido la de superar la noción de lo nacional para centrarse en aquello que los pueblos de América Latina tuvieran en común, como por ejemplo, la representación de cuestiones vinculadas a la etnicidad o a problemáticas sociohistóricas compartidas. Así ocurrió con los films realizados por Jorge Sanjinés en Perú y Ecuador,<sup>17</sup> en los cuales el énfasis estuvo puesto en el tópico de la marginación y explotación social sufridas por las comunidades de campesinos e indígenas. El realizador afirmaría en una entrevista que, luego de verse obligado a salir de Bolivia,<sup>18</sup> entendió que podía continuar con sus objetivos iniciales filmando la realidad social de otros pueblos del continente: “... sentimos en la práctica que tenemos una sola patria inmensa que es la América Latina con un destino común y también con un enemigo común” (1980: 120): al filmar *¡Fuera de aquí!*, Sanjinés reconoció en Ecuador la existencia de las mismas condiciones étnicas, idiomáticas y políticas que en su país.

Otra de las modificaciones introducidas por el exilio fue el pasaje de un abordaje nacionalista y regionalista para ampliarlo hacia una perspectiva tricontinental.<sup>19</sup> Es descriptivo al respecto el pensamiento del realizador brasileño Glauber Rocha, quien realizara su experiencia exílica entre 1971 y 1975 en una especie de periplo por el mundo,<sup>20</sup> transformando su recorrido en una suerte de viaje iniciático que alentó en su obra la transición de una concepción nacionalista, plasmada notoriamente en sus films realizados en Brasil, para abordar en Europa un abordaje universalista. Al hablar de *Cabezas cortadas* (1970), hecha en España antes de su retiro del país, Rocha resumió el

---

<sup>17</sup> En el primer país filmó la mayor parte de *Jatun Auka* (*El enemigo principal*, 1973), y en el segundo, *Lloksy Kaymanta* (*¡Fuera de aquí!*, 1977).

<sup>18</sup> Jorge Sanjinés permaneció exiliado en diversos países de América Latina a partir de 1972, luego del golpe de Estado que llevó al gobierno al general Hugo Banzer (1971-1978).

<sup>19</sup> Esta perspectiva asumida por los cineastas latinoamericanos provino del Movimiento Tercermundista, que empezó a desarrollarse desde fines de los años cincuenta a través de una serie de conferencias que propusieron la alineación regional de los países del Tercer Mundo (en América Latina, África y Asia), con el fin de luchar por la liberación política, económica y cultural de los mismos.

<sup>20</sup> Glauber Rocha inició su exilio con un viaje a New York (Estados Unidos) en el que asistió a una conferencia en la cual presentó su ensayo “Estética del sueño” (“Eztetyka do sonho”), para luego transitar diferentes países de América Latina, Europa y África, en una profusa actividad cultural y cinematográfica.

nuevo carácter que adquirirían sus películas producidas en el exilio: “es un film español, hablado en español, con elenco internacional, con subtítulos, de modo que el público va a ver también un acto de descolonización de un director brasileño dirigiendo fuera del país” (2004: 372). En su largometraje realizado en África, *Der Leone Have Sept Cabezas* (1970), llevó esa desterritorialidad a su mismo título, compuesto por vocablos de cinco idiomas diferentes (alemán, italiano, inglés, francés y portugués). Glauber Rocha lo definió en ese entonces como “un film producido para el Tercer Mundo” (1970: 25) pero que aún así sigue teniendo el sello de su país: [los productores] “sabían que incluso en Europa no habría podido hacer otra cosa que no fuese un film brasileño [...]. Mi primer film africano [...] es por tanto un film brasileño más” (1970: 24). Estas declaraciones a simple vista contradictorias, nos permiten resumir el modo en el que el cineasta exiliado empieza a percibir su propia identidad, escindida, como en el caso de sus antecesores escritores y pintores, entre dos espacios y tiempos: el del presente, representado por el país que le sirve de refugio, y aquel en el que se encuentra imposibilitado de estar físicamente, experimentado únicamente en el tiempo simbólico de la nostalgia.

### **Nueva tierra, nueva estética**

Realizar cine en el exilio no solo transformó la perspectiva de los realizadores acerca de la identidad nacional sino también la manera en que los films fueron abordados formalmente. El idealismo político que motivara la producción de esas películas derivaría a su vez en una modificación estructural de sus abordajes estéticos.

Así ha ocurrido, por ejemplo, con Fernando Solanas, luego de abocarse al registro documental con un film seminal del cine militante como *La hora de los hornos*, y habiendo desplegado un programa político radical con el ensayo de la agrupación Cine Liberación “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (1969), inició sin embargo a partir de su exilio, y posteriormente a él, un nuevo abordaje estético. En un film como *Los hijos de Fierro*, que presagiaba la experiencia de su inminente abandono del país a lo largo de su desarrollo narrativo, Solanas introdujo el recurso del discurso alegórico para dar cuenta de la situación de proscripción del peronismo y sus luchas reivindicatorias. En su regreso a Argentina, abordaría con películas como *El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1998), los tópicos asociados a las vivencias del exiliado, acentuado no solamente la elaboración de argumentos ficcionales sino también la combinación de géneros (entre ellos el musical) y la inclusión de elementos mágico-poéticos.

Sin embargo, el caso más distintivo ha sido el del cine de Glauber Rocha, el cual dejaría de

enfatar su abordaje vinculado al empleo de la violencia revolucionaria como arma del sujeto colonizado, y la representación del hambre y la miseria como eje narrativo de los films,<sup>21</sup> para desarrollar una nueva perspectiva que él desarrollaría bajo el nombre de “Estética del sueño” (“Eztetyka do sonho”).<sup>22</sup> La misma consistió en una exaltación de la irracionalidad y el misticismo, propios de las raíces africanas e indígenas de América Latina, para establecerlas como herramientas revolucionarias, debido a su contraposición con el enfoque racionalista celebrado por las sociedades regidas por el capitalismo. De ese modo, como explica Ivana Bentes (2006), el cineasta estableció una asociación entre mesianismo y marxismo, que plasmó en el referido ensayo y llevaría a la práctica de una manera especial en sus films producidos a partir del exilio. Esta perspectiva trastocaría el ideario acerca de la alienación política como una circunstancia alentada por el misticismo, pensamiento muy asentado en la cultura de los años sesenta, así como también delineado por los cineastas políticos, e incluso por el mismo Rocha en su primer largometraje *Barravento* (1962).

En la década del setenta, este realizador introdujo una ruptura formal mucho más radical que la instaurada en sus films producidos en Brasil en el contexto del *Cinema Novo*. En sus nuevos trabajos introdujo de manera frecuente una serie de repeticiones de planos, escenas y diálogos que enfatizaron la discontinuidad narrativa (tanto espacial como temporal) que ya había instalado el cine moderno a mediados de los años cincuenta. Al respecto, Rocha afirmaría que ese estilo “caótico” responde más bien a una “superación de las ataduras racionales” (2004: 372) que estaba determinado a cortar en esta nueva etapa histórico-política, e incluso personal.

Tal como afirma Hudson Moura, “fuera de Brasil y lejos de su pueblo, no consigue, en el film, comunicarse sino a través de una imbricación de narrativas y una mezcla de lenguas extranjeras” (2006: 253). En medio de esta diversidad, el cineasta parece refugiarse en una ciudadanía universal, vinculada también al referido Movimiento Tercermundista. Estos cambios se traducen en sus constantes traslados por diferentes países del mundo en el tiempo que duró su exilio. También pueden percibirse en la aparición de un nuevo aspecto relacionado con la enunciación, que Rocha continuará incluyendo hasta su último largometraje *A idade da terra* (1980): la presencia visible y/o sonora del realizador en la diégesis del film acentúa su inscripción en ese espacio otro que constituye el lugar de su exilio. El cineasta refuerza el hecho de que se encuentra en ese lugar ajeno a su identidad, que es el territorio extranjero, pero al mismo tiempo demuestra que se encuentra integrado a él debido a que las fronteras geográficas se disuelven, en su caso, en pos de la

---

<sup>21</sup> Esta perspectiva fue desarrollada en su célebre ensayo “Estética del hambre” (“Eztetyka da fome”), presentado en 1965 en un encuentro sobre cine latinoamericano llevado a cabo en Génova (Italia). El mismo estuvo estrechamente vinculado con las propuestas de pensadores como Jean-Paul Sartre y Franz Fanon acerca de la violencia revolucionaria.

<sup>22</sup> Esta propuesta estética fue presentada por el cineasta en 1971, en una conferencia realizada en la Columbia University, de New York (Estados Unidos).

interculturalidad.

## **Conclusión**

Como pudimos observar, los exilios políticos experimentados durante el siglo XX en América Latina fueron fenómenos frecuentes en el área de la cinematografía, teniendo como eje la escisión del individuo en su propia constitución identitaria. Este desdoblamiento había tenido su precedente en la pintura y la literatura de décadas anteriores, aunque en ese caso había sido causado principalmente por la decisión de recibir una formación artística inspirada en los movimientos de vanguardia europeos. Como consecuencia de ello, el arte latinoamericano se había transformado, resultando en el acoplamiento antropofágico entre lo nacional y lo foráneo, estableciendo así un juego dialéctico que derivó en una especie de sincretismo cultural.

Por su parte, el Nuevo Cine Latinoamericano, a causa del devenir histórico y político que instalara la persecución ideológica de los cineastas en contextos de dictadura, radicalizó este desdoblamiento que notamos también en las referidas disciplinas artísticas que le sirvieron de antecedente. Sin embargo, el traslado a tierras lejanas estuvo impregnado, en el caso del arte cinematográfico, de una nostalgia y desazón por el despojamiento identitario producido por la huida, y ya no por la curiosidad estética.

A pesar de que los realizadores latinoamericanos, en la medida en que se sucedieron acontecimientos políticos que instalaron gobiernos de corte autoritario, vieron truncadas sus perspectivas libertarias que enunciaran masivamente en los films realizados en sus países de origen, creemos que aún así han intentado mantener intacta la esperanza de cumplir con sus objetivos iniciales por medio de la introducción de ciertos ajustes a esa misión: la nostalgia por el territorio perdido encuentra su resolución en el pasaje de un cine nacional a la implementación de una integración tricontinental, a través de la cual el cineasta exiliado pudo encontrar refugio frente a ese espacio otro en el cual se encontraba desterrado.

## **Bibliografía consultada**

AA.VV. (2004), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Malba/Colección Constantini.

Aguilar, Gonzalo (2009), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Avellaneda, Andrés (19086), *Censura, autoritarismo y cultura argentina 1960/1983, Vol I y II*,

- Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Bentes, Ivana (2006), “Romantismo, messianismo e marxismo no cinema de Glauber”, en Machado Jr., Rubens (Org.), *Estudo de cinema Socine*, São Paulo, Annablume.
- Cippolini, Rafael (2011), *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Croce, Marcela (Ed.) (2010), *Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable*, Buenos Aires, Ediciones Simurg.
- Fanon, Franz (1983), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Flores, Silvana (2011), *Regionalismo e integración cinematográfica: el Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Font, Domènec (2002), *Pasajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de “las historias de la revolución”*, Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira.
- Giunta, Andrea (Comp.) (2005), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- Gubern, Román (1992), *Historia del cine 3*, Barcelona, Baber.
- Gumucio Dagron, Alfonso (1984), *Cine, censura y exilio en América Latina*, México, STUNAM/CIMCA/FEM.
- Kenny, Sofía (2009), *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.
- Laera, Alejandra y Aguilar, Gonzalo Moisés (2008), *Escritos antropófagos. Oswald de Andrade*, Buenos Aires, Corregidor.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Mestman, Mariano (2001), “Postales del cine militante argentino en el mundo”, en *Revista Kilómetro III. Ensayos sobre cine*, N° 2, Buenos Aires, septiembre.
- Monteagudo, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Moura, Hudson (2006), “As fronteiras intermediáticas. Do exílio no cinema intercultural: Glauber, Kogut e Egoyan”, en Lyra, Bernadette y Monzani, Josette (Orgs.), *Olhar: Cinema*, São Paulo, Pedro e João Editores/CECH-UFSCar.
- Peña, Fernando Martín (2003), *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Altamira.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2006), *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- Pick, Zuzana M. (1993), *The New Latin American Cinema: a continental project*, Texas, University of Texas Press.
- Rocha, Glauber (1970), “Declaraciones de Glauber Rocha sobre ‘Der Leone Have Sept Cabezas’”, en *Nuestro cine*, N° 102, Madrid, octubre.
- Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify.
- Sanjinés, Jorge (1980), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI Editores.
- Schumann, Peter B. (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.
- Schwartz, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Shohat, Ella y Stam, Robert (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.
- Stam, Robert y Shohat, Ella (1994), “Relatos de la cultura visual: hacia una estética policéntrica”. Disponible en Internet en [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=39&Itemid=99999999](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=99999999).
- Terán, Oscar (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el Siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Velleggia, Susana (2009), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira.
- Villarroel, Mónica y Mardones, Isabel (2012), *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Xavier, Ismail (1993), *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Editora Brasiliense.