

IBEROCOM

ISSN: 2182-7095
FEVEREIRO/FEBREIRO 2013

Revista Ibero-americana de
Ciências da Comunicação

Revista Iberoamericana de
Ciencias de la Comunicación

Artigos Artículos

Propaganda, neutralidad y espionaje: La proyección de la España franquista en Turquía (1936-1945)

A Mediamorphosis de Fidler na Sociedade Líquida de Bauman

De los "Romances de Ciego" a Internet

Revistas nova e elle

Meandros do "quarto poder"

O papel da direção de fotografia na construção do texto estelar de María Félix

Entre la obra de arte y el ensayo programático

Revista Ibero-americana de Ciências da Comunicação

Revista Iberoamericana de Ciencias de la Comunicación

ISSN: 2182-7095

Nº 1, Fev./Feb. 2013

Editor: Arthur Barroso

Conselho/Comité Editorial:

Sebastião Squirra, Andrea Cuarterolo, Denis Renó, Helena Lima, Rafael Quirosa

Esta publicação é um produto de divulgação científica da Editora Arca d'Água.

<http://arcadagua.wix.com/iberocom>
rua do Tâmega, s/n. 4200-502
Porto, Portugal
iberocom@sapo.pt

Capa: Guilherme Maciel

Carta do Editor

Apresentamos aqui o primeiro número de uma revista voltada para a divulgação dos conhecimentos produzidos no campo das Ciências da Comunicação.

O objetivo da Editora Arca d'Água com este periódico é valorizar o conhecimento produzido no espaço Ibero-americano e permitir um maior intercâmbio de informações entre os investigadores dos países que compõem este espaço.

Nesta edição reunimos artigos de Portugal, Espanha, Brasil e Argen-

tina. Conseguimos, também, reunir textos de investigadores de dentro e de fora da academia.

Esperamos nos próximos números reunir investigadores de mais países.

Aproveitamos para agradecer todos aqueles que colaboraram para este projeto vir à luz, nomeadamente os investigadores membros do conselho editorial. Gostávamos de agradecer de modo especial a colaboração externa da Dra. Ana Cláudia Rebolho Viale Moutinho.

Carta del Editor

Aquí presentamos el primer número de una revista dirigida a la difusión de los conocimientos producidos en el campo de Ciencias de la Comunicación.

El objetivo de la Editora Arca d'Água con esta revista es mejorar el conocimiento producido en Iberoamérica y permitir un mayor intercambio de información entre los investigadores de los países que integran este espacio.

En esta edición se reúnen artículos de Portugal, España, Brasil y

Argentina. También se reúnen textos de investigadores de dentro y fuera de la academia.

Esperamos en futuras ediciones reunir a investigadores de otros países.

Aprovecho esta oportunidad para agradecer a todos los que han contribuido para este proyecto salir a la luz, especial referencia a los investigadores miembros del comité editorial. Nos gustaría dar las gracias en particular a la colaboración externa de la Dra. Ana Cláudia Rebolho Moutinho.

ENTRE LA OBRA DE ARTE Y EL ENSAYO PROGRAMÁTICO: una lectura a los artistas



Silvana Flores - Becaria posdoctoral en Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Cine latinoamericano (Universidad de Buenos Aires).

Resumen: A través del presente artículo proponemos establecer una conexión entre la producción teórica en revistas culturales por parte de los artistas durante las primeras décadas del siglo XX en América Latina, con la práctica de la escritura de ensayos programáticos y manifiestos efectuada por los realizadores que conformaron el Nuevo Cine Latinoamericano, entre los años sesenta y setenta. Consideramos que puede establecerse un puente de comunicación entre ambos períodos históricos e inclusive entre disciplinas artísticas diversas en base a una preocupación común por establecer, por medio de la reflexión teórica, una necesidad de renovación y revolución estética y política.

Palabras clave: revistas, arte, cine, manifiestos, ensayos

ARTIGO COM REVISÃO
ARTÍCULO CON REVISIÓN

Los ámbitos de las artes y las comunicaciones, tradicionalmente separados en su producción, distribución y recepción, encuentran sin embargo puntos de conexión que nos permiten contribuir al estudio de estos grandes campos de la cultura. El arte (en sus diferentes manifestaciones: pintura, literatura, teatro, música, cine etc.) ha expresado la sensibilidad del ser humano a través de medios técnicos y estéticos específicos destinados para su transmisión, y es en esa esencia de la comunicabilidad del arte que ambas áreas culturales pueden intervincularse. Desde el momento en que el arte dejó de asumirse a sí mismo como una esfera separada de la vida y de la praxis social, los fenómenos estéticos empezaron a poseer una funcionalidad ligada a la interpretación del mundo circundante. El arte y la cultura pueden relacionarse entonces a través de los medios de comunicación, en una suerte de canal retroalimentador en donde está involucrado el artista en tanto emisor de un discurso, pero también, como afirma Cecilia Bralic Escribar, el observador, “quien, más que un mero receptor, constituye un *intérprete*, pues cumple un *papel no sólo activo como observador, sino propiamente hermenéutico*, ante la obra” (2005: 101).

Partiendo de esta realidad, consideramos a su vez que dicha conexión se observa también entre las mismas disciplinas del arte, que pueden amalgamarse para la producción de una obra, como establecía el teórico italiano Riccioto Canudo en los orígenes del cine, considerando a la cinematografía como una síntesis de todas las artes.¹ En este artículo, por medio de una metodología comparada basada en la interdisciplinariedad, formulamos que puede hallarse una vinculación estético-ideológica entre la literatura y la pintura de América Latina realizada a principios del siglo XX y el Nuevo Cine Latinoamericano, despla-

gado principalmente durante los años sesenta y setenta. Entre ellas, encontramos la tendencia al rechazo de temáticas universalistas con el fin de volcarse al tratamiento de aspectos que incumbían al ámbito local o regional. En segundo lugar, el desplazamiento hacia la centralidad de los relatos de personajes y espacios que usualmente ocupaban un rol periférico, y por último, el empleo del arte como una herramienta de intervención en la realidad sociopolítica contemporánea.

En el presente trabajo, observaremos específicamente que en la América Latina de las primeras décadas del siglo XX, la práctica de la escritura de manifiestos o ensayos programáticos y la propagación de los mismos en revistas de arte en las cuales los escritores y pintores volcaron sus ideas estéticas y políticas, volvió a emerger en los realizadores cinematográficos de los años sesenta y setenta, en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano². Estos comunicaron sus teorías sobre la práctica de un cine revolucionario y de integración continental en manifiestos y declaraciones varias que fueron publicadas también en revistas de cine, y especialmente en libros de compilaciones. Por lo tanto, afirmamos que junto a las mencionadas características que nos habilitan a vincular estas disciplinas y períodos históricos tan distantes, la escritura del manifiesto o ensayo programático es una de las más destacadas y recurrentes a la hora de comunicar la función social del arte.

Función estética y política del texto programático

Desde fines del siglo XIX, y con mayor frecuencia en las primeras décadas del siguiente, los artistas sumaron a su práctica habitual una actitud introspectiva sobre su quehacer y la actualidad social y política, vinculando ar-

te, historia y sociedad. La escritura de textos programáticos fue una de las principales manifestaciones de este fenómeno, convirtiendo a los pintores y escritores en comunicadores e intelectuales que reflexionaban con el objeto de instalar un nuevo enfoque sobre el arte y la realidad de su tiempo. El autor o grupo de autores de un manifiesto o ensayo suele apropiarse de discursos provenientes de las más variadas disciplinas, extendiendo su campo de acción hacia otras jurisdicciones: desde la estética a ámbitos como la política o la historia. Así, el escritor de un texto sobre arte alcanza un nuevo estatuto existencial: a su rol de creador de obras pictóricas, literarias o cinematográficas se le añade su constitución en un pensador, que deviene prácticamente en un teórico de arte.

El manifiesto, tal como afirma Rafael Cippolini (2011) viene a desestabilizar la preeminencia de determinado canon o tradición, tanto desde el punto de vista político como filosófico y estético (Geymonat, 2011). Esto hecho es verificable, por ejemplo, en una declaración del manifiesto “Ultraísmo” (1921),³ publicado en la revista argentina **Nosotros 151**, en donde Jorge Luis Borges, su autor, afirmaba que aquel movimiento “tiende a la meta principal de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional” (en Schwartz, 2002: 138). Vemos aquí que el objetivo de las obras de arte por ellos realizadas consistía en trastocar un estado actual, que en el caso del ultraísmo no trascendía en una revolución social propiamente dicha. Sin embargo, otros artistas y movimientos contemporáneos se aproximaron a una intencionalidad de modificación tanto estética como política. Uno de ellos fue el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, quien en 1921 publicó el “Manifiesto de los artistas plásticos de América”.⁴ Allí, Siqueiros

impulsaba la modernización y regionalización del arte de América Latina, ajustando su pensamiento hacia el rol del artista como actor social y portavoz de aquellos sectores que no tenían relevancia para la opinión pública. Como afirma Paula Domínguez Correa, según el muralista, la “labor social del artista no se limitaba sólo a la producción de obras concientizadoras, sino que su vida misma debía ser un apostolado, al servicio del pueblo” (2006: 10). Así, estos escritos proponían derribar tanto un paradigma estético, en su deseo de revolucionar la práctica artística, como uno político, en su búsqueda de una agitación o revolución social. En resumen, el manifiesto es “una obra más entre otras de uno o más artistas” (Cippolini, 2011: 12), que tiene como finalidad la provocación, construyendo un enemigo al que pretende derribar: “Más que sentar una posición, el manifiesto busca sentar una oposición” (Cippolini, 2011: 17).

La práctica de la escritura de manifiestos o ensayos programáticos se establece, entonces, como un acto retórico, que implica una actitud de persuasión por parte de los artistas hacia la comunidad, con el fin de desestimar los parámetros antiguos de la práctica estética y erigir los nuevos. Para lograr aquello, el pintor, escritor o cineasta debía establecerse primero como un estudioso del arte del pasado, pero también en tanto ciudadano, mostrarse comprometido con su tiempo. Es en ese último sentido que el realizador brasileño Carlos Diegues afirmara lo siguiente en 1967:

No creo en el modernismo en el cine, no creo en los mitos del modernismo, de los movimientos y de las escuelas, porque tengo la impresión de que no es precisamente el modernismo lo que hace el buen cine. Pero, sí creo en una cosa que es la contemporaneidad, esto es la ‘adecuación’ del cine a su tiempo. Y esa ‘adecuación’ se realiza por medio de una sola cosa: el estrecho

enlace de la película con los problemas de su tiempo (en Velleggia, 2009: 311).

Comprendemos entonces que la práctica de la escritura ensayística por parte de los artistas latinoamericanos encontró en el período de modernización estética y política de los años veinte y sesenta un vehículo para la adhesión de los escritores, pintores y cineastas a la función de teórico o intelectual. Sus incursiones en manifiestos cargados de expresiones polémicas y de tono irónico sobre el pasado, así como de aspiraciones hacia la novedad que delinearía el futuro, combinaron tanto el trabajo hacia la renovación de los parámetros artísticos como la búsqueda de una confrontación ideológica que revolucione la realidad histórica.

De artistas a intelectuales: el arte de teorizar

Los escritores y pintores latinoamericanos de principios del siglo XX no fueron pioneros en la práctica ensayística. Encontramos amplios referentes en Europa, por ejemplo con el célebre “Manifiesto futurista” (Manifiesto futurista, 1909), del poeta italiano Filippo Marinetti, y en los textos programáticos sobre el surrealismo de André Breton (1924 y 1930). Sin embargo, existieron también antecedentes de este tipo de publicaciones en la aparición de revistas literarias durante el período de auge del modernismo hispanoamericano,⁵ a través de las cuales los escritores de esa corriente intercambiaron ideas tanto relacionadas con la estética como con lo político. En este tipo de publicaciones se ejerció el estilo de escritura de los manifiestos, de carácter combativo y con aires renovadores, como ocurriera con el texto “Nuestros propósitos” (1894),⁶ publicado por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre: “Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el

culto del Arte puro, y desarrolla y busca la perfección ideal” (en García Morales, 1998: 93). Esta cita demuestra el interés por la instalación de un arte nuevo que poseían los modernistas como Darío, ideal que la generación siguiente también perseguiría añadiéndole la preocupación por la unificación entre arte y sociedad.

Encontramos en los escritores Mário y Oswald de Andrade dos ejemplos de esta tendencia a transitar tanto la escritura de novelas, cuentos o poemas como la de ensayos teóricos, al mismo tiempo que encontraron una preocupación por la renovación estética y política. Así, existieron textos como “Prefácio interesantísimo” (1922)⁷ y “O movimento modernista” (1942),⁸ de Mário de Andrade y los “Manifiesto de la poesía Pau-Brasil” (Manifiesto da Poesia Pau-Brasil, 1924) y “Manifiesto antropofágico” (Manifiesto antropófago, 1928), escritos por Oswald de Andrade.⁹

El primer autor participó de varias publicaciones modernistas, como **Papel e tinta**, **Revista do Brasil** y **Klaxon**, y expresó, a través del ensayo de 1942 aquí citado, que las acciones de los modernistas brasileños, entre los que él se encontraba, consistían en un interés por generar una ruptura: “un abandono de principios y de técnicas consecuentes, fue una revuelta contra lo que era la Inteligencia nacional” (Andrade, 1972: 251). Para este artista/teórico, la movilización del modernismo no era explícitamente revolucionaria, sino más bien una preparación para aquello, que se haría notoria a partir de los años treinta y se consolidaría en los sesenta, con la cinematografía moderna brasileña, y el Nuevo Cine Latinoamericano en general.

Oswald de Andrade, por su parte, se había iniciado en el periodismo, fundando incluso su propio semanario: **O pirralho** (1911-1917). Redactó también artículos sobre arte en publicaciones como **A vida moderna**, **Jornal do Co-**

mércio, Correio Paulistano y **Correio da Manhã**, además de dirigir el periódico **Papel e Tinta** entre 1920 y 1921 y ser el co-editor del semanario **O homem do povo** (1931).

Como integrante del movimiento modernista brasileño, Oswald de Andrade fue también partícipe de la **Revista de Antropofagia** en su primera fase o “dentición” (1928-1929).¹⁰ Se erigió entonces, como tantos otros contemporáneos, en un intelectual, debido a sus declaraciones contundentes sobre la práctica artística, sus polémicas con otros grupos contemporáneos como *Verde-Amarelo*¹¹ y sus intentos por instalarse, sin éxito, en el ámbito académico a través de sus tesis sobre la emergencia de un hombre natural tecnificado y la implantación de una sociedad matriarcal.

Se destacaron también manifiestos como “Non serviam” (Vicente Huidobro, 1914), que propulsó una renovación en las prácticas artísticas de la región, en su ímpetu y ambición por iniciar una nueva fase en el acto de la creación estética. De acuerdo a Jorge Schwartz (2002), las llamadas vanguardias latinoamericanas usualmente han tenido problemas para ser datadas en su origen. Aunque considera apropiado señalar su inauguración con el mencionado manifiesto de Huidobro, los historiadores suelen establecer al año 1922 como bisagra, debido a la internacionalización de estas corrientes modernizadoras del arte de la región (que coincide con la aparición del modernismo brasileño y el estridentismo mexicano,¹² entre otros movimientos).

Por su parte, pintores como el argentino Antonio Berni llegaron a establecer a través de sus escritos teóricos categorías estéticas como la de “nuevo realismo”, que explicara en un artículo publicado en 1936 en la revista **Forma**. Allí, defendía la necesidad de eliminar el divorcio entre el artista y el pueblo,

promovido por el primero debido a su continuo afán por desconectarse de la realidad objetiva. Se trató entonces de un pintor que utilizó tanto el pincel como la pluma para establecer a su arte y pensamiento como el reflejo de la realidad histórica.

Otro ejemplo destacado es el del brasileño Candido Portinari, que impartió una célebre conferencia, realizada en Buenos Aires en 1947, bajo el nombre de “El sentido social del arte”. Allí, el pintor también se expresó por encima de su quehacer estético para reflexionar acerca de la vinculación entre arte y sociedad. Aún así, en su disertación Portinari afirmó que “los pintores no nacieron para hablar y sí para pintar; ése es su medio de expresión y no la palabra” (en Giunta, 2005: 309). Como excepción a esta regla, consideraba que todo creador podía involucrarse en las problemáticas de su tiempo si además de su sensibilidad artística poseía lo que él denominó “sensibilidad colectiva” (en Giunta, 2005: 309). La misma, presente tanto en Portinari como en gran parte de los colegas de su generación, debía ser incentivada, ya que no se caracterizaría por surgir espontáneamente, y sería la única herramienta que le habilitaría para dirigirse a las masas. Estos casos aquí desglosados nos permiten verificar entonces un acercamiento del artista a la figura del intelectual.

Sin duda, el pensamiento sartreano, con obras como **¿Qué es la literatura?** (1948), produjo una influencia no solamente entre los intelectuales del siglo XX sino también entre los artistas, que parecieron adscribir a la idea del compromiso con el mundo propulsada por el filósofo francés. En el caso del modernismo brasileño podemos afirmar, retomando palabras de Virginia Martínez Luque, que fue propulsor de un programa que “trasciende la mera especulación estética para convertirse en un proyecto revolucionario, que aspira a la

transformación social” (2005: 33). Propuestas similares demostraron pintores como Lino Enea Spilimbergo, afirmando en 1937 que “pintar es un terrible compromiso, no sólo con uno mismo, sino con el mundo” (en Giunta, 2005: 140).

A pesar de estos vastos ejemplos que demuestran la productividad teórica de los artistas de la primera mitad del siglo XX, otro de los fenómenos que también ha trascendido en este período ha sido la unificación de los escritores y/o pintores en grupos, generando entre otros resultados la producción de manifiestos conjuntos, como ocurriera en Argentina con el grupo Nexus en los comienzos de la centuria, y con los grupos Florida y Boedo en la década del veinte.

Sin embargo, uno de los fenómenos más importantes en este período ha sido la fundación de revistas de arte, que llevaron a los escritores y pintores a discutir acerca de estética y cuestiones asociadas a la realidad social y a la identidad cultural. Las mismas han sido ámbitos en donde pudieron trazarse los rumbos a tomar por los diferentes movimientos que emergieron en el período. Como establece Félix Lizaso, las revistas de arte “vienen a ser el reflejo del período cultural en que les tocó vivir y sirven para iluminarlo o aún para revivirlo” (1961: 19). Una de las más célebres ha sido la cubana **Revista de avance** (1927-1930), que se estableció como un órgano de difusión de la incipiente vanguardia de ese país, con un énfasis en el arte latinoamericano.¹³ Allí, en 1928, el escritor Jorge Mañach publicaría su conferencia “Indagación del choteo”, en la cual intentó delinear una vista panorámica sobre los rasgos constitutivos de la cubanidad.

Por su parte, las revistas brasileñas **Klaxon** (1922-1923), **Festa** (1927-1929 y 1934-1935), **Verde** (1927-1929) y la mencionada **Revista de Antropofagia** se constituyeron en instrumentos de difusión del movimiento modernista, es-

cribiendo en ellas los mismos participantes de esta corriente. Desde allí, los artistas agitaron aguas serenas, propusieron ideas estéticas y discutieron estrategias contra el dominio cultural, al mismo tiempo que las utilizaron como plataformas para la difusión de las obras en sí mismas.

El caso de Argentina es particular en lo que respecta a la aparición de revistas de arte y cultura. Existieron dos vertientes contrapuestas vinculadas a lo estético y lo ideológico, que se resumen en el antagonismo entre los mencionados grupos Florida y Boedo: el primero, formado en el paradigma de las vanguardias históricas europeas, y el segundo asociado a los movimientos sociales de izquierda y la reivindicación de lo nacional.¹⁴ Las revistas **Proa** (1922-1923 y 1924-1925) y **Martín Fierro** (1924-1927) son las más destacadas del grupo Florida, a las que añadimos también **Inicial** (1923-1926), aunque esta última poseía un menor compromiso con esta tendencia vanguardista, y en ella colaboraron artistas muy heterogéneos. Como establece Verónica Tobeña (2012), el grupo Florida, en especial en el contexto de la revista **Martín Fierro**, tuvo un impulso más bien abocado a la ruptura de los cánones estéticos precedentes, y mantuvo una postura más tendiente al apoliticismo. El grupo Boedo, por su parte, se destacó principalmente por la emisión de la revista **Claridad** (1926-1941), dirigida por Antonio Zamora,¹⁵ en donde publicaban los escritores de izquierda, dando preeminencia a las luchas sociales y la reivindicación de los orígenes criollos de sus integrantes, manifestándose de manera especial en el énfasis otorgado a la introducción de un lenguaje localista en las obras artísticas.

Como afirma Tobeña, lo que unificó a ambos grupos y sus correspondientes revistas era que “para los boedistas las discusiones estéticas estaban subordi-

nadas a las ideológicas, y bajo el precepto de pensar la función social del arte [...] las reflexiones en torno a las formas estéticas y los aportes de las vanguardias europeas les resultaban devaneos superficiales” (2012: 294, 295). Por lo tanto, más allá de las disidencias entre ambas tendencias artísticas argentinas, la unificación de estos movimientos nos permite confirmar el interés que existió en este período por instalar una vanguardia tanto política como estética en la región.

La aparición de un movimiento de politización en el área de la cultura habría entonces incitado a los artistas a manifestarse más allá de la práctica específicamente pictórica o literaria. El artista moderno empezó a asociar al arte con la vida, y eso se vio reflejado no solamente en sus obras sino también ejerciendo un rol de pensador o intelectual. Así, el concepto de antropofagia¹⁶ desplegado por Oswald de Andrade demostró, según Schwartz “a un hombre preocupado en resolver las candentes cuestiones de la dependencia cultural” (2002: 86), y no precisamente alguien interesado en generar una revolución exclusivamente de orden estético. La existencia de una revista como **Amauta** (1926-1930), fundada por el peruano José Carlos Mariátegui, también reunió ambas vertientes del vanguardismo político y estético, difundiendo tanto las nuevas manifestaciones estéticas como la promoción del movimiento indigenista.¹⁷

De acuerdo a Patricia Artundo (2008), desde principios de los años treinta se había empezado a reconfigurar la inserción del arte argentino en el ámbito social y la vinculación estético-política, debido a la proliferación de conflictos institucionales sumados a las crisis internacionales en asuntos bélicos y económicos. Esta realidad manifestada por la autora puede extenderse, como vimos, al resto de la región. Por tanto, la práctica artística en América Latina

nunca se desprende de una inevitable orientación política: la cercanía con los acontecimientos de relevancia de la historia social de sus países, y la búsqueda de la construcción de una imagen identitaria de la nación propia de este período, son reflejo de estas tendencias.

Una cámara en la mano, una idea en la cabeza¹⁸

El desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano a principios de los años sesenta tampoco estuvo independizado de la reflexión estético-ideológica por parte de los realizadores. De igual manera que lo acontecido con los pintores y escritores de América Latina en décadas precedentes, los cineastas comenzaron a implementar el uso de textos programáticos para dar cuenta de las nuevas funciones asignadas al arte cinematográfico, destacándose de manera especial su implementación política.

Como afirma Zuzana Pick (1993), el Nuevo Cine Latinoamericano, que emergió como un fenómeno continental, combinó tanto la proyección ideológica como la práctica concreta de la realización de films. De ese modo, el cine se convirtió en una herramienta crítica, al mismo tiempo que la tendencia a la reflexión teórica por parte de los directores reafirmó a este arte como parte de un programa cultural y político asociado al antiimperialismo y la intervención del arte cinematográfico en la sociedad. Esta práctica ensayística por parte de los directores explica la afirmación de Susana Velleggia respecto a que el “legado de estos cines no reside sólo, ni principalmente, en las obras cinematográficas, sino en la unidad que ellas formaron con un pensamiento que procuró explicar [...] la relación de la audiovisualidad con los imaginarios de un mundo en crisis” (2009: 19).

La producción de ensayos por parte de los cineastas se remonta a los escritos

de directores europeos como Germaine Dulac, Jean Epstein y Louis Delluc respecto al cine de vanguardia, y a la teoría filmica elaborada por los realizadores soviéticos Dziga Vertov y Sergei Eisenstein. Otros antecedentes los encontramos también en el estadounidense Robert Flaherty,¹⁹ y ya cercano a la modernidad cinematográfica, en el francés Jean Rouch.²⁰ En América Latina, se destaca la figura de Alcides Greca, en Argentina, realizador del film *El último malón* (1917), quien se dedicó también a la escritura ensayística, en base a su experiencia periodística y su militancia política.

En el caso del Nuevo Cine Latinoamericano, la reflexión teórica de los realizadores no se caracterizó por la proliferación de revistas culturales o estrictamente cinematográficas que le sirvieran de soporte a los sucesivos manifiestos que fueron emergiendo, aunque como afirma Pick (1993), en Europa y Estados Unidos se han publicado críticas de films y entrevistas diversas que permitieron establecer una canonicidad al movimiento. Sin embargo, existieron algunas revistas en América Latina como **Cine cubano** (1960 hasta la actualidad), **Hablemos de cine** (1965-1985) en Perú, **Cine al día** (1967-1983), en Venezuela y **Primer plano** (1972-1973) en Chile, entre otras.

La difusión de manifiestos acompañó generalmente las proyecciones de sus películas o la participación en encuentros interregionales de cineastas. Ejemplos de lo primero fueron los escritos de Fernando Birri “Por un cine regional, realista y crítico” (1958), aparecido a propósito de la primera presentación de su film **Tire dié**, y “Por un cine regional, realista, crítico y popular” (1962), que acompañó el estreno de **Los inundados**. Por otro lado, los célebres manifiestos de Glauber Rocha “Estética del hambre” (*Eztetyka da fome*, 1965) y “Estética del sueño” (*Eztetyka do sonho*, 1971) fueron

pronunciados por el realizador en diferentes eventos de discusión sobre cine latinoamericano.

Otro de los fenómenos que ha caracterizado a este movimiento de integración regional a la hora de la publicación de textos programáticos ha sido la compilación de ensayos en libros. En este sentido, se destaca una publicación editada en 1964 por la Universidad Nacional del Litoral (UNL) titulada **La Escuela Documental de Santa Fe**. El libro lleva como subtítulo “Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica”. Allí fueron compilados catálogos, ponencias, planillas y declaraciones varias que permitieron resumir vivencias y posturas estético-políticas de la escuela del título, fundada por Fernando Birri, la cual se constituyó en un espacio de aprendizaje, producción y reflexión sobre el cine y la realidad social.

Uno de los realizadores que ha desarrollado durante los años sesenta y setenta una vasta producción ensayística ha sido Fernando Solanas, que junto a Octavio Getino fundó el grupo Cine Liberación en 1969. Ambos editaron el libro **Cine, cultura y descolonización**,²¹ en el cual recopilaron gran parte de los manifiestos y declaraciones programáticas de esta agrupación de cine militante, entre ellos un ensayo seminal como “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (1969), que proponía las categorías de primer, segundo y tercer cine para la clasificación de los modos de producción, distribución y recepción de los films de acuerdo a su posicionamiento industrial. El grupo también estableció a través de sus textos terminologías inspiradas en las lecturas de Vertov, tales como “cine-acto”.²²

Otro caso interesante en el cine argentino ha sido el de Jorge Prelorán, quien ha plasmado su pensamiento a-

cerca de la práctica filmica en su libro **El cine etnobiográfico**, editado en el 2006. Allí, entre guiones, entrevistas y ensayos escritos por el realizador, definió a su cine en términos de un intento de documentación etnobiográfica, planteada como el hecho de “filmar/grabar a las personas en *su lugar de origen* (etnografía es la descripción de una cultura), y hacerlo estructurado alrededor de *la biografía de un individuo* que pertenece a la cultura que se decidió documentar” (Prelorán, 2006: 22).²³

También el director boliviano Jorge Sanjinés se encargó de compilar sus declaraciones en ensayos y entrevistas en un libro publicado originalmente en 1979, bajo el título de **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. Allí quedó plasmado el abordaje estético-ideológico del grupo *Ukamau*, fundado por Sanjinés junto al guionista Oscar Soria en 1966, estableciendo las propuestas de esta agrupación en pos de la realización de un cine colectivo junto al pueblo, que utilice un lenguaje audiovisual enmarcado en la cosmovisión de sus receptores, y que combine la emotividad y la reflexividad a fines de lograr una buena comunicabilidad de los mensajes emitidos por los films.

Otro realizador que compiló sus escritos en una sola publicación ha sido el cubano Julio García Espinosa, a través de su libro **Una imagen recorre el mundo** (1979). Allí, reeditó su célebre ensayo de 1969 “Por un cine imperfecto”, en donde abogaba por la realización de películas que muestren el proceso que llevó a la generación de conflictos socio-políticos en los países latinoamericanos, sin otorgarle prioridad a la perfección técnica y artística. Esta propuesta estaba anclada a la necesidad de forjar una nueva cultura, necesariamente revolucionaria. Las obras de arte tendrían, según su concepción, un valor basado en la sustancia cultural que las mismas podrían generar, y se identificarían con la

idea de arte “interesado”, es decir, comprometido. Finalmente, García Espinosa proclamaba la movilización por la accesibilidad de los recursos audiovisuales para todo individuo que quisiera producir un hecho cinematográfico.²⁴

Un caso significativo en lo que concierne a las compilaciones de escritos de cineastas es el del brasileño Glauber Rocha, quien presentó en 1963, cuando era un incipiente director, su **Revisión crítica del cine brasileño (Revisão crítica do cinema brasileiro**, 1963). Allí, el autor reflexionó sobre el desarrollo de la cinematografía de su país hasta la llegada del movimiento *Cinema Novo*, del que formaba parte, en una especie de defensa del cine de autor por sobre el comercialismo que siempre ha caracterizado a las producciones de América Latina. El director y teórico brasileño Orlando Senna afirmaría que, en ese libro, Rocha estaba defendiendo al “film que no necesite secretos comerciales e industriales para ser mostrado al pueblo y antes de todo [al] film que pueda llevar a este pueblo sus problemas más importantes” (en Rocha, 2003: 186). En 1981, poco tiempo después de su muerte, se publicó una nueva compilación de artículos y entrevistas del director bajo el nombre de **Revolução do Cinema Novo**, en donde se dio acceso a la producción ensayística más relevante de Rocha.²⁵ Este realizador había ejercido la crítica cinematográfica en diversas publicaciones de su país, y muchos de sus escritos encontraron en estas publicaciones un espacio de difusión y discusión.

Por fuera de los manifiestos y compilaciones de ensayos, existieron también numerosas declaraciones en entrevistas periodísticas e intercambios epistolares que acercaron a los cineastas al rol de comunicadores e intelectuales. Así, podemos rescatar expresiones de directores como Raymundo Gleyzer, Miguel Littin, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Jorge Sanjinés y Oscar

Zambrano, entre muchos más. Por otra parte, el pensamiento de Gleyzer, y el de su colega argentino Jorge Cedrón, si bien no se destacó por haber sido plasmado por ellos mismos en manifiestos y ensayos programáticos, fue sin embargo recogido a través de dos libros, **El cine quema. Raymundo Gleyzer** (Fernando M. Peña y Carlos Vallina, 2006) y **El cine quema: Jorge Cedrón** (Fernando M. Peña, 2003), en los que se recopilaron expresiones de estos y otros directores asociados a sus carreras.

Ha habido casos, como el de Alex Viany en Brasil y el de Octavio Getino en Argentina, que han trascendido más por sus escritos que por sus films. Viany, director de **Agulha no palheiro** (1953), fue el autor de un libro que constituye el principal representante de la historiografía clásica del cine brasileño: **Introdução ao cinema brasileiro** (1959). Getino, por su parte, fue uno de los más destacados pensadores sobre producción y tecnologías audiovisuales, así como también co-autor de **El cine de "las historias de la Revolución"** (2002), uno de los principales marcos teóricos de referencia para el estudio sobre cine político latinoamericano. Por otra parte, encontramos en la figura del chileno Aldo Francia otro ejemplo de un cineasta que se ha decidido a trascender la mera producción de films, testificando, a través de su libro **Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar** (1987), acerca de la experiencia regional del Nuevo Cine Latinoamericano. Allí recopiló las vivencias de los realizadores en los festivales y encuentros que los congregaron en pos de la difusión y reflexión sobre ese fenómeno.

Encontramos, por lo tanto, un interés por parte de los cineastas de establecer, a través de sus expresiones escritas, determinados puntos de vista que van más allá del propio quehacer filmico. Así lo demuestra el realizador brasileño Carlos Diegues valorando en retrospectiva

el cine llevado a cabo en su país en los años sesenta: "El programa, el proyecto del *Cinema Novo* era muy simple. Tenía sólo tres puntos, que eran cambiar la historia del cine, cambiar la historia de Brasil y cambiar la historia del mundo" (en Siqueira, 2004:5).

Esa voluntad, que observamos en los manifiestos y ensayos de los pintores y escritores de principios de siglo en sus manifiestos, reaparece en los cineastas con el fin de plantear una oposición al estado de las cosas, tanto del mundo como del cine en particular. De ese modo se expresaba Glauber Rocha al afirmar que la función del artista consiste en un acto de violencia:

... el artista es siempre la izquierda eterna, lógico o anárquico, el artista sólo comienza a negarse cuando adhiere al orden establecido, cuando deja de ejercer su poder crítico sobre el mundo, sobre el Estado, sobre el conformismo burgués, sobre el gusto fácil. El artista es un ser en oposición, si él vive en el fascismo es antifascista, si vive en el Brasil subdesarrollado y hambriento o en Africa del Norte colonizada es un revolucionario, usando cabeza y corazón para defender y libertar al hombre del totalitarismo (en AA.VV., 2004: 179).

Como afirman Getino y Velleggia, el período que abarca las manifestaciones del cine político tanto en lo que respecta a la intervención del mismo en la realidad en forma de concientización o como acto militante, implicó una concepción de ese arte "como unidad teoría-práctica; contenido-forma; arte-vida" (2002: 120), muy cercana, como vimos, a la propuesta de los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX. De acuerdo a los autores, estos cineastas se transformaron en teóricos debido a una urgencia histórica que los llevaba a desarrollar una misión determinada sobre las necesidades socioculturales de América Latina, y que incluyó en conse-

cuencia, una reestructuración de la mentalidad de producción, distribución y recepción de los films.

Conclusiones

Como pudimos destacar, América Latina ha sido desde siempre una región ampliamente imbuida en un marco de politización cultural, que produjo, según Terán, que la política se convirtiera en “dadora de sentido de las diversas prácticas” (1991: 15). Es tal vez por esa causa que las obras de arte, en sus múltiples manifestaciones, estuvieron impregnadas también de ese ímpetu de comunicabilidad e intervención en la realidad histórica. Como afirma Julienne Burton, el cine, y podríamos añadir el arte en general, ha sido considerado “el medio cultural más apropiado para la transformación social” (1991: 11). En base a la modernización de estas disciplinas, en una búsqueda de renovación estética y política, creemos que los artistas no han podido prescindir de la utilización de otros medios de difusión cultural, como las revistas de arte y las compilaciones de artículos en libros, para seguir extendiendo sus ideas.

De esa forma, el artista devino teórico, y la obra de arte una especie de ensayo histórico-político. Esto puede resumirse en la expresión del crítico José Carlos Avellar respecto a la figura de Glauber Rocha, para quien, según el autor, “escribía como quien filmaba y filmaba como quien escribía” (en Rocha, 2004: 14). En palabras de Velleggia, el cineasta, y lo mismo podríamos afirmar del pintor y el escritor, “sin resignar su papel de artista, deviene en un comunicador social informado sobre su contexto histórico que asume los roles de investigador, pensador, antropólogo, sociólogo y, llegado el caso, de agitador político” (2009: 85). De algún modo, esto puede aplicarse a los artistas aquí mencionados, en su afán de transmitir tanto con

recursos estéticos como con su impulso teórico una idea sobre la comunicación entre arte y sociedad.

Podríamos considerar que esta tendencia de los artistas (pintores, escritores, cineastas) por expresar su pensamiento estético-ideológico más allá de su práctica específica, responde a un anhelo por reforzar la proyección pedagógica que históricamente el arte latinoamericano ha tratado de asumir. Así como el documentalista británico John Grierson afirmaba que el cine podía ser empleado como una tribuna propagandística,²⁶ los artistas latinoamericanos también intentaron producir algo similar con sus obras y escritos. Existió siempre una necesidad de dar cuenta, por medio de las manifestaciones estéticas, las condiciones sociales y políticas en las que el artista y el individuo en general se encontraban inmersos. Y es por ese motivo que los cuadros, novelas, poemas, films y ensayos programáticos tuvieron una recurrente presencia en el horizonte cultural latinoamericano.

NOTAS

¹ En su “Manifiesto de las siete artes” (1911), Canudo proponía que el cine, como “séptimo arte”, contenía y conciliaba las disciplinas estéticas anteriores a su surgimiento.

² Nos referimos a un conjunto de películas realizadas mayormente en ese período, agrupables por su interés en constituirse en instrumentos críticos sobre la realidad social de América Latina, y de establecer un frente de integración regional que contrarreste la hegemonía de las cinematografías de los países dominantes, tanto desde el punto de vista estético como ideológico. El término Nuevo Cine Latinoamericano se acuñó en 1967, durante el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile).

³ El movimiento ultraísta fue importado a Sudamérica desde España por el escritor argentino Jorge Luis Borges en 1921.

⁴ También conocido como “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación”, el manifiesto fue publicado en el primer número de la revista espa-

ñola **Vida-americana**.

⁵ Entre ellas, se destacaron la **Revista de América** (1894), creada en Buenos Aires por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, la **Revista Azul** (1894-1896), fundada por los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo y la **Revista Moderna** (1898-1903 y 1903-1911), nacida también en México por obra de Bernardo Couto Castillo.

⁶ Este manifiesto se publicó en el primer número de la **Revista de América**, fechado el 19 de agosto de 1894.

⁷ Allí, Andrade definió a su generación como “los primitivos de una nueva era” (en Schwartz, 2002: 154).

⁸ También se destacan la serie de artículos de este escritor en los que discute la estética del pintor Lasar Segall.

⁹ El primero fue publicado el 18 de marzo de 1924 en el *Correio da Manhã* de Río de Janeiro. El segundo manifiesto, por su parte, inauguró la **Revista de Antropofagia**, el 1 de mayo de 1928.

¹⁰ La segunda fase de la revista consistió en quince números publicados durante 1929.

¹¹ *Verde-Amarelo* fue un movimiento nacionalista de derecha, surgido en 1921 y conformado por los artistas Menotti del Picchio, Plinio Salgado, Guilherme de Almeida y Cassiano Ricardo, cuyo programa fue establecido en el manifiesto de 1929 “Nhegaçu Verde-Amarelo”. Oswald de Andrade escribió en 1927 un artículo titulado “Antología”, en el cual hizo mofa de dicho grupo.

¹² El estridentismo, iniciado por el poeta Manuel Maples Arce con un afán decididamente revolucionario, también ha tenido una profusa producción de textos programáticos. En 1926, uno de los participantes de este movimiento, Germán List Arzubide, publicó un libro que relata la trayectoria de esta nueva corriente estética, bajo el título de **El movimiento estridentista**.

¹³ Los primeros integrantes del consejo editorial de la revista fueron Alejandro Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ischaso, Jorge Mañach y Juan Marinello.

¹⁴ La denominación de estos grupos tiene su origen en los nombres de las calles donde se encontraban los respectivos puntos de encuentro de sus participantes.

¹⁵ Otras revistas publicadas por el grupo Boedo fueron **Los pensadores** (1922-1926) y **La extrema izquierda** (1924).

¹⁶ Con ese concepto, el escritor utilizó metafóricamente al acto del canibalismo para presen-

tar su propuesta de adquisición de modelos culturales foráneos con el fin de transgredirlos, en una incorporación sincrética de los mismos.

¹⁷ Junto a las revistas de arte proliferaron también en América Latina muchos periódicos vinculados al socialismo y anarquismo.

¹⁸ Este subtítulo hace referencia a una célebre frase adjudicada al director brasileño Glauber Rocha, en torno a la postura del cineasta moderno de América Latina.

¹⁹ Robert Flaherty escribió un célebre ensayo titulado “La función del ‘documental’”, publicado en 1937 en la revista italiana **Cinema, quindicinale di divulgaciones cinematografica**.

²⁰ Debemos advertir que la influencia de Vertov estuvo reconocida también por Jean Rouch, quien en base a la realización del film **Crónica de un verano (Cronique d'un été, 1961)** junto a Edgar Morin, abordó el concepto de *cinéma vérité*.

²¹ Fernando Solanas continuaría en décadas subsiguientes practicando la reflexión escrita sobre cine con la publicación de dos libros titulados **La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura** (1998) y **Una passione latinoamericana. Le confesión cinematographiche di un autore argentino** (1992), este último editado en Italia. Por su parte, Octavio Getino tuvo una profusa actividad teórica que se manifestó en publicaciones como **Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías** (1988), **Cine y dependencia** (1990) y **Cine y televisión en la Argentina** (1995), entre muchas otras.

²² Este concepto tenía como finalidad establecer una diferenciación del acto de recepción del film ante la idea de espectáculo proveniente del arte burgués.

²³ También destacamos el libro publicado por el cineasta argentino Gerardo Vallejo bajo el nombre de **Un camino hacia el cine**, escrito en Madrid en 1983. Allí, el autor desarrolló una especie de autobiografía cinematográfica.

²⁴ Otro realizador cubano que se dedicó a la reflexión teórica sobre cine fue Tomás Gutiérrez Alea, quien editara en 1982 su libro **Dialéctica del espectador**.

²⁵ Continuamente, la figura de Rocha, decididamente locuaz y polémica, despierta proyectos editoriales. Entre ellos se destacan las compilaciones **Cartas ao mundo. Glauber Rocha**.(Ivana Bentes, 1997) y **La revolución es una eztesyka. Por un cine tropicalista** (Ezequiel Ipar, 2011).

²⁶ Grierson afirmaba: “No tengo demasiado interés en el cine en tanto que tal... Considero al cine como una tribuna y lo utilizo como propagandista” (en Medrano, 1982: 13).

Bibliografía consultada

- AA.VV. (2004), *Glauber Rocha. Del hombre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Malba/Colección Constantini.
- Andrade, Mário de (1972), “O movimento modernista”, en *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins/MEC:
- Artundo, Patricia M. (Dir.) (2008), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Bernadet, Jean-Claude (2004), *Historiografía clásica do cinema brasileiro*, São Paulo, Annablume.
- Berni, Antonio (1936), “El nuevo realismo”, en *Forma*, N° 1, agosto. ICAA. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art.
- Bralic Escribar, Cecilia (2005), “La relación entre arte y cultura: acontecimiento y comunicación”, en *Cátedra de Artes*, N° 1. Facultad de Artes – Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Burton, Julienne (1991), *Cine y cambio social en América Latina*, México, Diana.
- Cippolini, Rafael (2011), *Manifiestos argentinos. Políticas de la visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Colombres, Adolfo (Comp.) (1985), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol S.A.
- Domínguez Correa, Paula (2006), *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*, Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Fabris, Annateresa (Org.) (2006), *Crítica e modernidade*, São Paulo, ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Flores, Silvana (2011), *Regionalismo e integración cinematográfica: el Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- García Espinosa, Julio (1979), *Una imagen recorre el mundo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- García Morales, Alfonso (1998), “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Carpio y Carlos Romagosa”, en García Morales, Alfonso (Ed.), *Estudios en el centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*, Salamanca, Universidad de Sevilla.
- Getino, Octavio (Comp.) (1988), *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Legasa.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de “las historias de la Revolución”*, Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira.
- Geymonat, Analía A. (2011), “El manifiesto artístico en Latinoamérica. Su narrativa textual e histórica”, en *Plurentes. Artes y Letras*, N° 1, Universidad Nacional de La Plata.
- Giunta, Andrea (Comp.) (2005), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- Kenny, Sofía (2009), *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, Mendoza, Revista El Giróscopo.
- Kirkpatrick, Gwen (2005), *Disonancias del modernismo*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Laera, Alejandra y Aguilar, Gonzalo Moisés (Sel.) (2008), *Escritos antropófagos. Oswald de Andrade*, Buenos Aires, Corregidor.
- Lizaso, Félix (1961), “La Revista de Avance”, en *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, Vol. 10, N° 3-4, julio-diciembre.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Martínez Luque, Virginia (2005), “Tupy or not tupy: antropofagia, cultura e identidad”, en *Diálogos*, Vol. 9, N° 3.
- Medrano, Adela (1982), *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, Barcelona, A.T.E.
- Monteagudo, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- 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.
- Prelorán, Jorge (2006), *El cine etnobiográfico*, Buenos Aires, Catálogos.
- Rocha, Glauber (2003), *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify.
- Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify.
- Sadoul, Georges (1973), *El cine de Dziga Vertov*, México, Era.
- Sanjinés, Jorge (1908), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Sartre, Jean-Paul (1972), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- Schwartz, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE.
- Sendrós, Paraná (1994), *Fernando Birri*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Siqueira, Carla (2004), “Cacá Diegues”, en *Projeto Memoria do Movimento Estudantil*.
- Solanas, Fernando E. y Getino, Octavio (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Taquini, Graciela (1994), *Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Terán, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.
- Tobeña, Verónica (2012), “La cuestión del canon en la literatura argentina. Un campo cultural abierto en dos”, en *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina*, V. 9, N° 2.
- Velleggia, Susana (2009), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira.
- Viany, Alex (1999), *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Xavier, Ismail (2009), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra.
- s/a (1970), “Declaraciones de Jean Rouch a propósito de ‘Petit à petit’”, en *Nuestro cine*, N° 102, octubre.