

Fecha de recepción: junio 2013
Fecha de aceptación: marzo 2014
Versión final: mayo 2015

La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970

Juan Pablo Lattanzi *

Resumen: De acuerdo a lo expuesto por Arthur Danto en Después del fin del arte, hacia la década del '70 del siglo pasado y en sincronía con la discusión de la "condición posmoderna" (F. Lyotard), se estaría llegando a la finalización de la era de las grandes narrativas del arte, de aquellos relatos abarcativos que intentaban legitimar un estilo o una determinada tendencia estética por sobre otras. En este contexto –y en consonancia con manifestaciones como el arte conceptual, el *pop art* o los *happening* que ocurren en otras artes (la plástica, la danza, el teatro)– se observa en el audiovisual latinoamericano de las décadas del '60 y '70, la existencia de producciones marginales que no se rigen por las narrativas tradicionales del cine. Estas producciones ponen en cuestionamiento la naturaleza misma del medio a partir de la exploración de sus límites y fronteras. Ubicadas hacia el final de lo que Danto denomina periodo del arte moderno, poseen un carácter doblemente marginal: por su carácter geográfico son marginales de los centros de producción ubicados en los países centrales. Al mismo tiempo se ubican en los márgenes de las propias industrias locales. La hipótesis de este trabajo es que a pesar de su carácter marginal, el cine experimental de las décadas del '60 y '70, no constituye tan sólo un fenómeno aislado, sino que representa la experiencia más radical y, al mismo tiempo, el límite del modernismo en el audiovisual latinoamericano.

Palabras claves: cine experimental - contexto histórico latinoamericano - narrativas audiovisuales - producciones marginales.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 80]

(*) Licenciado en Artes (UBA). Graduado de Dirección de Cine y TV (San Antonio de los Baños, Cuba). Cursa la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes (IUNA). Actualmente se desempeña como docente en la UP y en el IUNA. Es coordinador académico de la Maestría en Periodismo Documental de la Universidad de Tres de Febrero.

El presente texto se propone ser un recorrido inicial por el panorama del cine "experimental" latinoamericano durante las décadas de 1960 y 1970. La intención de este panorama es poder hacer un primer recorte sobre el campo, para luego centrarnos en el caso del realizador cubano Nicolás Guillén Landrián. Para ésto nos interesa trabajar con el concepto de era del arte según de A. Danto (2003). De acuerdo a este filósofo la era del arte es un período caracterizado por las grandes narrativas estéticas capaces de legitimar a un estilo

como hegemónico dentro de su tiempo. Se inicia en el Renacimiento y llega hasta la década del '70 del siglo XX. Se divide a su vez en dos grandes bloques, 'el arte como ventana' y 'el arte moderno'. El arte como ventana se piensa como reproducción de una realidad exterior. En este caso el arte es un medio para comunicar algo externo a si mismo. Ejemplo del arte como ventana serían las poéticas realistas. Arte moderno, en cambio, es aquel que al tiempo que produce un objeto estético produce reflexión sobre el propio medio. En este caso el arte es un fin en si mismo. Trabaja y expone la problemática misma del campo. El ejemplo más claro de arte moderno es la pintura abstracta. Hacia la segunda mitad del siglo XX las narrativas del arte moderno se suceden configurando un paroxismo de estilos capaz de tocar los límites del sistema y ponerlo en crisis. Lo que es arte y lo que no, deja de ser evidente. La entropía del arte moderno y el paroxismo de estilos redundan en una nueva visión sobre los objetos que son considerados 'artísticos' y sus diferencias con los objetos de la esfera extra artística. Para Danto es posible que un objeto sea una obra de arte en una época y que en otra no lo sea. De esta crisis se desprende el fin de la era del arte y el surgimiento de la posthistoria. Este proceso, cabe agregar, se da en sincronía con la crisis de las grandes narrativas de la modernidad como la fe en la razón y la autonomía del hombre (Montesinos, 1996).

El periodo temporal que elegimos, décadas de 1960 y 1970, es aquel en el cual según Danto el concepto de arte moderno alcanza sus límites. Durante estos años se observa en el audiovisual latinoamericano la emergencia de diferentes fenómenos renovadores. El primero, ampliamente estudiado, es el surgimiento de un cine autoral. En consonancia con lo que surgía en Europa y otras partes del mundo, aparecen en el cine latinoamericano producciones atravesadas por la voluntad singular y la marca estética de un autor. La característica central de estos films es la renovación del lenguaje respecto a las producciones de género prototípicas del periodo clásico. El uso de planos de larga duración o secuencia, la "liberación" y el movimiento a partir de la cámara en mano, la "anomalía" de las angulaciones y encuadres, son algunos de estos cambios. Otra de las características del cine autoral es su carácter independiente. Lejos de los grandes estudios y las estrellas, el cine autoral predica producciones de bajo presupuesto como modo de lograr también la autonomía del realizador respecto de los condicionamientos del mercado. Finalmente el cine autoral pone en el centro de la escena a la cultura de la juventud. Sus personajes usualmente son jóvenes inconformistas que suelen tener más claro lo que no quieren que lo que desean. El rechazo al orden social de los mayores y la rebeldía, por encima de cualquier programa superador. Es en el caso argentino donde este modo de entender el cine autoral se expresa con más fuerza en nombres como Leopoldo Torre Nilsson (pionero en este terreno), David Kohon, Rodolfo Khun, Manuel Antín, Lautaro Murúa, Simón Feldman y José Martínez Suárez. En el caso de los otros países latinoamericanos el cine autoral se cruza con otro de los grandes fenómenos emergentes, el cine social. Ajenos a las temáticas propias de la clase media (como en el caso de los argentinos) nombres como los de Glauber Rocha (Brasil), Nelson Pererira Dos Santos (Brasil), Raúl Ruiz (Chile), Jorge Sanjinés (Bolivia) o Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), mixturán el formalismo del cine moderno con la urgencia de sus sociedades locales. Es justamente el cine social (luego devenido en militante) el segundo fenómeno renovador del periodo. Marcado por un pronunciado didactismo, se vale sin embargo, de múltiples herramientas formales para lograr la eficacia del mensaje.

En tal sentido se destaca el uso renovador del montaje. Al estilo del cine de vanguardia soviético de los años '20, las operaciones de montaje, tanto visual como sonoro, constituyen una marca de estos films. El montaje usado de modo discontinuo busca romper con la linealidad del "relato burgués". El montaje brusco y directo constituye además un llamamiento a la acción. En tal sentido, curiosamente, estas producciones se emparentan con fenómenos propios de otras artes del periodo como el *happening* y la *performance* donde el llamamiento a la acción y la ruptura con la pasividad del espectador son el principio constructivo. Recordemos la frase del escritor francés Frantz Fanon con la cual abre el film *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino, "todo espectador es un cobarde o un traidor". Este llamamiento a la acción se emparenta además con el modo de producción y difusión de los films. Los rodajes se hacen muchas veces en condiciones de clandestinidad. La difusión en locales partidarios o sindicatos, seguida tras su finalización, del consiguiente "debate ideológico". Además de Solanas y Getino, otros nombres destacados de este cine son Raymundo Gleyzer (Argentina), Mario Handler (Uruguay), Santiago Álvarez (Cuba) y Patricio Guzman (Chile).

Tanto el cine autoral como el social, cada uno a su manera, marcan renovaciones en el lenguaje audiovisual latinoamericano. La marca principal de este cambio, en términos de Danto, es el abandono del modelo correspondiente al arte como ventana. A diferencia del periodo clásico, el cine ya no se limita a contar historias. Aparece también una reflexión sobre el medio y sobre las posibilidades del lenguaje. Esta reflexión sin embargo no va hasta el límite de sus posibilidades y termina siempre chocando con las necesidades narrativas y argumentativas del mensaje. Hay sin embargo un tercer fenómeno emergente más velado que aparece en el periodo y que lleva esta reflexión hasta sus límites: el cine experimental.

A diferencia de los otros dos fenómenos, que como se ha mencionado, han sido ampliamente estudiados, el cine experimental latinoamericano durante los años '60 y '70 se erige en principio como un fenómeno marginal. Marginalidad que se vuelve doble, ya que por su propia condición de geografía periférica el cine latinoamericano es marginal a los grandes centros de producción del cine mundial (Hollywood, Europa). Y al mismo tiempo el cine experimental ha sido marginal al propio campo del audiovisual de la región. Este carácter de objeto doblemente marginal ha hecho que sus producciones sean poco conocidas, que las copias de los films hayan permanecido por años olvidadas cuando no perdidas y que los nombres de sus realizadores comúnmente hayan sido sólo reconocibles para unos pocos entendidos en la materia.

Ahora bien, llegado a este punto vale aclarar de que hablamos cuando hablamos de cine experimental. El término "experimental" es un término ambiguo que se ha usado como rótulo para describir producciones de carácter muy diverso. Por esto mismo creemos la necesidad de precisarlo. A lo largo del desarrollo de la historia del cine, dentro del "séptimo arte", se fue consolidando la tendencia a la narración de historias. Mientras otras artes, como la plástica y la danza se fueron progresivamente desembarazando de la necesidad de contar un relato, el cine pareció aceptar esta misión. La imagen en movimiento se transformó así en la ventana capaz de mostrar "micromundos realistas". Para esto se privilegió el uso de narrativas aristotélicas donde la linealidad de los acontecimientos se fueran encadenando lógicamente de modo tal de construir en la sucesión temporal de los

acontecimientos una línea de sentido. Por el contrario, aquellas artes que renunciaron a la narración, se concentraron en el trabajo sobre materialidad en la búsqueda de la reflexión sobre su propio medio. De este modo rechazaron el sentido en tanto sucesión temporal para dar posibilidad a la contemplación del instante. El sentido de la obra no es algo que se va construyendo progresivamente sino que está inscripto en el aquí y ahora de la mirada. Antes que privilegiar el eje sintagmático las artes no narrativas privilegian el eje paradigmático. En tal caso pueden ser de utilidad algunos de los conceptos elaborados por el filósofo Paul Ricoeur (2008) quien define a la metáfora como la equivalencia de las operaciones de combinación (sintagmáticas) con las de semejanza (paradigmáticas). Para Ricoeur, la metáfora es un uso irregular de los predicados en el marco de la frase completa. De tal modo sobre las ruinas de predicación literal emerge un nuevo significado. Es en este sentido que precisamos el término “experimental”. Como aquellas producciones audiovisuales que rechazan el uso literal del lenguaje y su articulación lógica-temporal. Por el contrario, desembarazándose de estas fórmulas narrativas y de toda pretensión de contar ‘una historia’, se concentran en el eje de semejanza produciendo sobre la impertinencia predicativa, una nueva elaboración de sentido.

Dentro de esta definición del campo encontramos que en las décadas del ‘60 y ‘70 el cine experimental se desarrolló principalmente en las cuatro cinematografías principales por entonces de la región (Argentina, Brasil, México, Cuba).

En el caso Argentino los orígenes del cine experimental se remontan al mítico film *Tararira* dirigido en 1936 por el poeta franco rumano Benjamin Fondane y producido por Victoria Ocampo. Este film es mítico entre otras razones porque nunca se llegó a estrenar y sus copias se encuentran perdidas. Ya más cercano al período de nuestro estudio, el realizador David Kohon, dirigió en 1950 el cortometraje de influencias surrealistas, *La flecha y el compás*. Sin embargo, es recién hacia finales de la década del ‘60 cuando teniendo como punto de referencia al Instituto Di Tella emerge el grupo de los 5 como propuesta de experimentación radical. Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Raúl De la Torre, Juan José Stagnaro y Ricardo Becher eran los miembros de este efímero grupo y se destacan títulos como *Tiro de Gracia* (1969) de R. Becher o *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969) de A. Fischerman. Cercanos a estas experiencias, se pueden mencionar nombres como los de Hugo Santiago o Edgardo Cozarinsky. Uno de los pocos trabajos teóricos escritos sobre este fenómeno es el texto “El silencio y sus bordes” de David Oubiña (2011). Según este autor

A fines de la década de 1960 y principios de la de 1970 se escriben y se filman en Argentina varios textos y películas que, a pesar de sus notorias diferencias, comparten una exacerbación estilística radical y un magnetismo irrefrenable por el límite (Oubiña, 2011).

Para Oubiña este cine debe pensarse dentro de las categorías de ‘ilegible’, ‘excesivo’ ‘extremo’ (Oubiña, 2011).

Un poco más tardío y con un carácter completamente periférico, aparece el realizador Claudio Caldini. quien a nuestro juicio, representa el límite mismo de la radicalización audiovisual. Su trabajo tiende a la abstracción y a la búsqueda de la especificidad del medio, a partir de la indagación sobre el material.

En el caso de Brasil probablemente sea en este país donde el cine experimental latinoamericano tenga su origen. En 1930 el realizador Mario Peixoto bajo la influencia de las vanguardias europeas y con un fuerte componente abstracto hace el film *Límite*, pionera en la materia en la región. Ya en los años '60 el cine experimental es retomado por movimiento de cine marginal de Río, del cual Júlio Bressane, es su representante destacado.

En el caso mexicano, no va a ser hasta mediados de los años 60 que haya signos de renovación formal. Para entonces se lanzan dos concursos nacionales de cine experimental (1965 y 1967). El resultado de éstos tiene más que ver con una renovación formal del lenguaje más cercana a las propuestas autorales del período que con una experimentación radical. Sin embargo el realizador Rubén Gamez con su film *La fórmula secreta* parecería acercarse a estos objetivos .

Finalmente en el caso de Cuba, la década del '60 tras el triunfo de la revolución supone un fuerte estímulo al desarrollo de la cinematografía local. En este contexto los realizadores cubanos, algunos de ellos formados en escuelas europeas, combinan las búsquedas formales con la necesidad de narrar las alternativas del proceso revolucionario. En los márgenes, el realizador Nicolás Guillén Landrián se convierte en un documentalista que parece revelarse contra el mandato apologético. Desde la ironía y la parodia deconstruye el discurso de la época. Para eso recurre a procedimientos formales tales como el collage y la fragmentación. Por esto mismo sus producciones aún desde el documental adquieren un carácter fuertemente experimental.

En todos los casos nos interesa plantear la siguiente hipótesis: el cine experimental latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970 a pesar de su carácter marginal, no constituye tan sólo un fenómeno aislado, sino que representa la experiencia más radical y, al mismo tiempo, el límite del modernismo en el audiovisual latinoamericano.

Dicho de otro modo, no pensamos al cine experimental como una curiosidad del período, ajena a otros fenómenos como el cine autoral, el social o incluso el militante. Por el contrario forman todos ellos parte de una misma corriente del cual el cine experimental representa su profundización y su límite.

Tras la finalización del período estudiado y hacia la década del '80 las producciones audiovisuales experimentales devienen parte de un nuevo género y circuito: el video arte. De este modo el terreno del cine sufre una nueva delimitación y vuelve a quedar restringido al de las narrativas más o menos convencionales. Su fin vuelve a ser "contar historias". Las reflexiones sobre el material y la especificidad del soporte son redirigidas al campo de aquellas artes donde esta reflexión constituye su problemática. Con esta "normalización" del campo y la emergencia de un fenómeno nuevo capaz de constituir un campo autónomo se cierra nuestro período de análisis.

El caso de Cuba: Nicolás Guillén Landrián

Si por cinematografía nacional se entiende la idea de un cine construido en torno a la noción de identidad nacional, debe decirse que el cine cubano nace en marzo de 1959, apenas un par de meses pasados del triunfo de la revolución. Para ese entonces Fidel Castro firma el decreto de creación del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas.

ficas (ICAIC). A partir de aquí el cine cubano deja de producir esporádicas películas “de rumberas” para pasar a narrar el discurso de la revolución. En el plano de la ficción se destaca la figura del realizador Tomás Gutiérrez Aléa, siendo *Memorias del Subdesarrollo* su film emblemático. En el documental, Santiago Álvarez será quien haga las películas que cuenten los sucesos de la agenda revolucionaria. Si bien el cine de Álvarez es un cine apologetico en cuanto al discurso de la revolución, lejos esta de ser un mero ‘panfleto’. Sus procedimientos formales y su invocación a la acción a partir de un montaje ‘de shock’ le guardan un lugar entre los grandes documentalistas del siglo XX. Finalmente el cine cubano de la década del ‘60 alberga un tercer nombre mucho más anónimo que los anteriores, el cual recién en la última década ha comenzado a ser redescubierto más allá de las fronteras de la isla: Nicolás Guillén Landrián.

Del noticiero a la experimentación

Guillén Landrián se inicia en el cine filmando noticieros por encargo para el ICAIC. Sin embargo, rápidamente se distancia de las necesidades informativas del género para comenzar a indagar en la exploración formal de las herramientas audiovisuales. Para ese entonces el género del noticiero cinematográfico se encuentra a nivel mundial ya en crisis, entre otras razones, por el surgimiento de la televisión. Sin embargo en Cuba, el noticiero latinoamericano del ICAIC sobrevivirá hasta inicios de la década del ‘90, cuando la escasez de recursos posterior a la caída de la URSS le de el golpe de gracia. La sobrevivencia del noticiero cinematográfico en la isla será posible por dos razones: por un lado a partir de los ‘60 se produce una renovación del lenguaje en el género, fundamentalmente impulsada por el director del noticiero, Santiago Álvarez. De este modo se aleja de sus recursos convencionales (imágenes ilustrativas, voz en off de un locutor, reportaje) para introducir innovaciones de montaje, gráfica y hasta el uso del humor. Es en este contexto que emerge la obra de Nicolás Guillén. Dentro de un noticiero que esta en exploración a la búsqueda de una renovación formal. El segundo elemento es el ideológico. El espacio del noticiero cinematográfico es un espacio de autonomía relativa respecto del discurso hegemónico de la revolución. A diferencia de la prensa gráfica y la televisión, el noticiero cinematográfico deja grietas en la voz monolítica del poder revolucionario. Estas grietas son usadas por los realizadores para exponer disensos parciales o críticas ‘dentro de la revolución’.

Ya en sus primeros trabajos Nicolás Guillén Landrián se aleja del reportaje para dar espacio a la visualidad y a la búsqueda de una mirada observacional sobre los sucesos. La cámara en estos primeros trabajos adopta una posición más bien contemplativa (*En un barrio viejo*, 1963). A su vez esta búsqueda lo lleva de a poco a introducir elementos de montaje que quiebran la organicidad del relato (*Ociel del Toa*, 1965). Claro que estos primeros trabajos no pasan inadvertidos para los sectores más conservadores del proceso revolucionario y acabarán con Guillén Landrián encarcelado por “distorsiones ideológicas”. El cine cubano, debe decirse, nunca fue un discurso cerrado y monolítico. Por el contrario, ha sido uno de los espacios de disenso ‘dentro de la revolución’. Sin embargo Nicolás Guillén Landrián demuestra la voluntad de poner en duda esa fronteras entre el “adentro” y el “afuera” de la revolución. Su cine es en si mismo revolucionario en tanto transgrede los

límites de lo establecido y pone en duda toda certeza. Para mediados de la década del '60 el proceso de euforia inicial de la revolución ya estaba acabado y lo que resta es la institucionalización del nuevo poder. En cierta manera lo que el cine de Nicolás Guillén Landrián hace es denunciar este proceso de institucionalización. Esta denuncia no es bien recibida y acaba con el realizador preso.

Un proceso revolucionario como el cubano no es lineal y sus propias contradicciones permiten que una vez en libertad Guillén Landrián consiga una nueva chance de volver a filmar. En 1968 el ICAIC le encarga *Coffea Arábica*. A partir de aquí se inicia en su obra una etapa más radicalizada en cuanto a la experimentación. Sus películas se vuelven más crípticas. El registro observacional se va dejando de lado para dar paso a la metáfora. La discontinuidad de montaje se profundiza; aparece la idea de collage audiovisual. Originalmente *Coffea Arábica* era un documental por encargo destinado a mostrar y alentar las campañas de recolección de siembra de café en El Cordón de La Habana (suburbios de la capital). El resultado es por el contrario una obra experimental en clave irónica donde sobresale la denuncia de la burocracia y el voluntarismo revolucionario. Precisamente es la transgresión uno de los rasgos característicos del cine de Guillén Landrián. La traición al mandato de origen. Si le exigen un documental didáctico y apologético él devolverá uno experimental y crítico.

A pesar de estas transgresiones *Coffea Arábica* es bien recibido en un primer momento por la comunidad cinematográfica de la isla. Las dificultades vendrán después. El film concluye con la canción *The fool on the hill* de Los Beatles. En aquellos años en Cuba el rock era percibido como 'penetración imperialista'. Esto le generó nuevos obstáculos al realizador. La presión a la que se encontraba sometido repercutió a su vez en su salud mental provocándole una crisis sicótica.

En 1969 filma *Desde La Habana ¡Un año para recordar!* continuando y profundizando el camino de experimentación de *Coffea Arábica*. El film es considerado 'incoherente' por la dirección el ICAIC por lo que no se exhibe. En 1971 le llega una de las últimas oportunidades. Le piden un documental donde se retrate el trabajo de los obreros en un taller de ensamble de autobuses. El resultado es *Taller de Línea y 18*, probablemente su film donde la crítica se hace más explícita. La dirección del ICAIC considera en este caso que el film no presenta una imagen "adecuada" del proletariado. La posibilidad de su exhibición es puesta a consideración de los obreros del taller quienes opinan que el film sí debe exhibirse por lo cual finalmente es presentado. Sin embargo *Taller de Línea y 18* significará para Nicolás Guillén Landrián su expulsión del cine.

Lo viejo y lo nuevo

Este título, característico del cine de Vertov, bien podría caberle al de Guillén Landrián. En cierta manera la mirada está puesta en la persistencia y la denuncia de lo viejo. Lo que perdura más allá de la transición al socialismo; el subdesarrollo, el atraso cultural, la pobreza en la región oriental de Cuba, la marginación de la población negra.

Uno de los primeros trabajos de Guillén Landrián, se llama *En un barrio viejo* (1963). Filmado entre las callejuelas de La Habana Vieja, quizás por ser de los primeros, es uno de los

trabajos más convencionales de este realizador (aunque no por eso menos interesante). El cortometraje se inicia con una vista aérea de techos de teja española. Luego, una medianera descascarada y una enigmática mujer subida a ella. Estas imágenes se acompañan con algunos arpegios instrumentales. La música se interrumpe y un plano general nos enseña la llegada de milicianos revolucionarios avanzando por la calle. A partir de allí, con registro observacional, la mirada se centrará en la vida cotidiana del barrio: gente jugando al ajedrez en la calle, negros bailando, chicos jugando, trabajadores cargando plátanos, una desvencijada sastrería, una tienda de venta de cotorras, un mendigo. El barrio es viejo por la antigüedad de sus edificaciones, pero fundamentalmente el barrio es viejo porque el nuevo tiempo no ha ingresado en su vida cotidiana. Lo nuevo queda reducido en el corto a la presencia de los milicianos, la propaganda oficial colgada en las calles y las tiendas y, a la imagen de un Comité de Defensa de la Revolución. Lo nuevo emerge en forma de estructura burocrática. Lo viejo, lo tradicional, perdura inmutable. Hacia el final el contraste es indisimulable: una ceremonia afrocubana, negros bailando, imágenes de santos. En las paredes en cambio, hay banderas del movimiento 26 de Julio, afiches con imágenes de Fidel Castro y Camila Cienfuegos. La religión afrocubana, un elemento tradicional de la cultura de la isla y, al mismo tiempo, un elemento “reaccionario” desde la mirada más ortodoxa del marxismo se contrasta con la propaganda oficial. Esta es una de las claves del trabajo de Nicolás Guillén Landrián, la escisión entre los mundos populares y el discurso oficial. Esta escisión entre discursos se manifiesta a través de una polifonía de voces expresada en el collage audiovisual. El collage se visualiza a partir de una heterogeneidad de voces superpuestas en montaje: el discurso revolucionario, el kitsch melodramático, los medios de comunicación, el rock, la ‘vieja’ publicidad capitalista, la tradición afrocubana. Este collage deviene en la construcción de un relato fragmentario e inorgánico cuyo todo sólo se resuelve a partir de asociaciones conceptuales. De este modo la voz monolítica del poder revolucionario es puesta en tensión con otras voces. Fundamentalmente con las voces populares o de la cultura popular. La paradoja es que el discurso revolucionario construye su lugar de enunciación como representante de esas voces. La operación de Guillén Landrián es deconstruir ese discurso oficial a partir de mostrar la brecha que lo separa de aquellas voces en nombre de las cuales enuncia.

La técnica del collage audiovisual implica la pertenencia (aun desde el cine documental) a los discursos poéticos y experimentales del cine. Esta noción experimental se manifiesta en el rechazo al uso literal del lenguaje y su articulación lógica-temporal. Según las nociones del filósofo Paul Ricoeur, la metáfora es un uso irregular de los predicados en el marco de la frase completa. De tal modo sobre las ruinas de la predicación literal emerge un nuevo significado. Este tipo de discurso experimental se distingue por producir sobre la impertinencia predicativa una nueva elaboración de sentido. La metáfora se expresa con fuerza en obras como *Coffea Arábica* o *Desde La Habana ¡un año para recordar!* La predicación literal es sustituida por una figura arbitraria. El sentido de la metáfora sólo puede reconstruirse a partir de pequeños indicios diseminados en el todo. La metáfora por naturaleza es ambigua. Esta ambigüedad del discurso, no sólo es consecuencia de una

elección estética, sino que también emerge de la necesidad de romper con el discurso monolítico. Dicho de otro modo: la metáfora es una buena herramienta a la hora de esquivar la censura.

Sería impropio de todos modos concluir que el cine de Nicolás Guillén Landrián ha sido simplemente un cine de “resistencia” al totalitarismo. Por el contrario es preferible contextualizar y entender que la obra de este realizador, su búsqueda y constante exploración de las fronteras del lenguaje, sólo es posible en el contexto de un proceso revolucionario. De esa ebullición revolucionaria es que emerge la fuerza de su experimentación y es esa misma fuerza la que no se detiene ante los límites que el propio proceso revolucionario se impone. Sólo un cine verdaderamente revolucionario puede transgredir a la propia revolución y llevarla hasta el fondo; ese borde impreciso con la locura.

Referencias Bibliográficas

- Danto, A. (2003). *Después del fin del Arte*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
 Montesinos, H. (1996). *Del pensamiento mágico al pensamiento posmoderno*. Santiago de Chile: Editorial “Pluma y Pincel”.
 Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Ed. Prometeo Libros.

Bibliografía

- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 Danto, A. (2004). *La Transfiguración de lo Banal*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
 (2003). *Después del fin del Arte*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
 Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 Montesinos, H. (1996). *Del pensamiento mágico al pensamiento posmoderno*. Santiago de Chile: Editorial “Pluma y Pincel”.
 Paranguá, P. (2003). *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
 Renan, S. (1970). *Uma Introdução ao Cinema Underground*. Rio de Janeiro: Lidador.
 Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Ed. Prometeo Libros.
 (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ed. Trotta.
 Schumann, P. (1987). *Historia del Cine Latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
 Tirri, N. (2000). *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos: pioneros del cine independiente en la Argentina: 1968-1975*. Buenos Aires: Ed. Secretaría de Cultura.

Summary: According to the statement made by Arthur Danto in *After the End of Art*, to the 70s of the last century and in synchrony with the discussion of the “postmodern condition” (F. Lyotard) the era of the big art narratives is coming to an end; it is also the end of those stories that tried to legitimize a particular style or aesthetic trend over others. In this context, and aligned with manifestations like conceptual art, pop art or happenings that were frequent in other arts (visual arts, dance, theater) - the existence of marginal products not governed by the traditional film narrative are observed in the Latin American audiovisual of the ‘60s and ‘70s. These productions put into question the very nature of the media from exploring their limits and boundaries. Located towards the end of what Danto called modern art period, have a doubly marginal character: due to its location they are marginal to the production centers located in the core countries. At the same time, they are located on the margins of the local industries themselves. The hypothesis of this study is that despite its marginality, the experimental film of the ‘60s and ‘70s, is not merely an isolated phenomenon, but represents the most radical experience and at the same time, the limit of modernism in Latin American audiovisual.

Keywords: experimental cinema - latin american historical context - marginal productions - visual narratives.

Resumo: De acordo ao exposto por Arthur Danto em *Depois do fim da arte*, na década do ‘70 do século passado e em sincronia com a discussão da condição pós moderna (F. Lyotard), estaríamos chegando ao final da era das grandes narrativas da arte, de aqueles relatos abrangentes que intentavam legitimar um estilo ou uma determinada tendência estética por sobre outras. Neste contexto, e de acordo com manifestações como a arte conceitual, o pop art ou os happening que ocorrem em outras artes (a plástica, a dança, o teatro) se observa no audiovisual latino americano das décadas dos 60 e ‘70 a existência de produções marginais que não se regem por as narrativas tradicionais do cinema. Estas produções põem em questionamento a natureza mesma do meio a partir da exploração dos seus limites e fronteiras. Situadas no final do que Danto denomina período da arte moderna, possuem um caráter duplamente marginal: por seu caráter geográfico são marginais dos centros de produção localizados em os países centrais. Ao mesmo tempo se situam nas margens das suas próprias indústrias locais. A hipótese deste trabalho é que a pesar de seu caráter marginal, o cinema experimental das décadas dos ‘60 e ‘70 não constituem tão só um fenômeno isolado, senão que representa a experiência mais radical e, ao mesmo tempo, o limite do modernismo no audiovisual latino americano.

Palavras chave: cinema experimental - contexto histórico latino americano - narrativas audiovisuais - produções marginais.
