

Apuntes para una historia del cine latinoamericano

Camilo Martín-Flórez

RESUMEN

La falta de difusión internacional de la producción fílmica de algunos países forzó a que la mayoría de investigadores de cine escribieran una historiografía representativa: USA/eurocéntrica y reduccionista en el siglo XX. Sin embargo, muchos países de Asia, África y América han comenzado a difundir su patrimonio fílmico y audiovisual a nivel internacional gracias a las nuevas tecnologías del siglo XXI, y esta iniciativa podría cambiar la actual historiografía por una participativa, multi-lineal y teleológica.

Palabras clave: investigadores, difusión, historiografía representativa, patrimonio fílmico.

39

ABSTRACT

Due to the unavailability of works by filmmakers from countries outside Europe and North America, most film historians in the 20th century have adopted a representative USA/Eurocentric and reductionist approach for their film research. Nonetheless, and with the arrival of the new Millennium, several countries from Asia, Africa and America have started disseminating their film and written heritage, thanks to the technologies of the 21st Century. Such initiative has the potential to change today's representative USA/Eurocentric and reductionist history, towards a participative, multi-linear and teleological history of world cinema.

Keywords: film research, representative historiography, reductionist history.

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 6 de junio de 2016

INTRODUCCIÓN

40 **L**a falta de difusión internacional de la producción fílmica de algunos países forzó a que la mayoría de investigadores de cine escribieran una historiografía representativa: USA/eurocéntrica y reduccionista en el siglo xx. Es decir, para incluir a todas las regiones dentro de la historia del cine mundial, muchos historiadores eligieron las producciones disponibles internacionalmente para representar el legado artístico de dichos territorios geográficos. Por ejemplo, Ousmane Sembène en muchas historias del cine representa al territorio africano, Ray Satyajit al territorio asiático y Jorge Sanjinés a Latinoamérica. Sin embargo, muchos países de Asia, África y América han comenzado a difundir su patrimonio fílmico y audiovisual a nivel internacional gracias a las nuevas tecnologías del siglo xxi, y esta iniciativa podría cambiar la actual historiografía por una participativa, multi-lineal y teleológica.

VISITANDO LA HISTORIOGRAFÍA DEL CINE MUNDIAL DEL SIGLO XX

Cine latinoamericano, cine asiático o cine africano son términos abstractos que hacen referencia a un grupo de producciones realizadas en indefinidas zonas geográficas, que pertenecen a indeterminados grupos lingüísticos, y que corresponden a variadas historias socio-políticas. Por ejemplo, el término cine africano incluye la producción fílmica y audiovisual de 54 repúblicas que únicamente comparten historias políticas recientes, pero que están esparcidas en diversos climas que van desde el tropical hasta el sub-ártico, y en donde se hablan más de 1 700 lenguas. Más aún, aunque el término cine asiático supuestamente hace referencia a filmes, cineastas y ensayos de dicho continente, ¿qué similitudes existen entre la obra de cineastas tan dispares como Abbas Kiarostami, Ritwik Ghatak o Kenji Mizoguchi? ¿Qué similitudes existen entre Irán, India y Japón para incluir las producciones provenientes de estos tres países dentro de un mismo grupo de producciones? Es más, así como

África y Asia, la región latinoamericana también está extendida a lo largo y ancho de antagónicos climas que van desde trópicos hasta glaciales y en donde se hablan más de 300 lenguas.

Más aún, visto que los términos cine latinoamericano, cine asiático o cine africano hacen referencia a un conglomerado impreciso de producciones, la historiografía realizada durante el siglo xx sobre el arte producido en esas regiones ha sido tan imprecisa como la misma concepción de las regiones. Por ende, y en referencia al cine, muchos historiadores se han visto casi obligados a concebir una historia del cine mundial representativa para poder llevar a cabo sus investigaciones. Por ejemplo, en *Film History: An Introduction (Historia del cine: una introducción)* de David Bordwell y Kristin Thompson (1994), el cual es un volumen de 833 páginas, los autores dedican menos de 200 a las producciones no estadounidenses ni europeas. Es decir, en 200 páginas se hace referencia al cine asiático, africano y latinoamericano, y, por ejemplo, sobre el cine asiático, los autores únicamente se refieren a los cines nacionales de China, Japón e India (ningún otro cine nacional asiático se estudia o se menciona). Con lo cual se podría concluir que para Bordwell y Thompson las producciones chinas, japonesas e indias representan en su libro al resto de los directores, producciones y cines nacionales, sugiriendo equívocamente que las producciones de dichos países son en sí mismas la totalidad del cine producido en ese territorio geográfico.

Al cine latinoamericano en particular Bordwell y Thompson en esas 200 páginas primero le dedican 2 cuartillas (pp. 411-413) para introducirlo, refiriéndose únicamente a los trabajos producidos en Brasil, Argentina y México; luego, en ocho páginas describen el *Cinema Novo* brasileño (pp. 471-479); y, finalmente, en el ensayo “Más allá del oeste industrializado: América Latina, la región Pacífico-Asiática, el Oriente Medio y África desde la década de 1970”, destinan 6 páginas nuevamente al cine de Argentina, México, Cuba y Brasil. Por lo tanto, es correcto afirmar que estos autores en su libro emplean el patrimonio artístico de 4 países latinoamericanos (Argentina, México, Cuba y Brasil) para representar el legado artístico de los 21 países situados en esta región

geográfica del mundo conocida como Latinoamérica. Sin embargo, ¿pueden las producciones realizadas por artistas cubanos, inspiradas por las condiciones sociales, políticas y culturales de su país, representar el legado socio-político y cultural de otras naciones como Perú, Puerto Rico u Honduras? De hecho: ¿en qué se fundamenta la uniformidad del cine latinoamericano si aunque el idioma oficial de Cuba, México y Argentina es el español es evidente que otros habitantes de la América Latina no lo utilizan, piensan ni entienden de la misma manera?

42

No obstante, *Historia del cine: una introducción* no es la única publicación académica que ha empleado una metodología excluyente para concebir la historia del cine mundial. También hay otros libros que han utilizado una metodología USA/eurocéntrica para fomentar la concepción de una filmografía mundial excluyente. Por ejemplo, en el texto de casi 800 páginas *Histoire du cinéma mondial: Des origines à nos jours (Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días)*, el autor Georges Sadoul (1976), sólo hasta la página 377 hace referencia a cineastas, producciones y cines nacionales que no son europeos o estadounidenses. Es decir, en las primeras 400 páginas de “Historia del cine mundial”, Sadoul hace alusión a “El arte mudo”, que comprende los años 1895-1930 (pp. 5-189), “Los comienzos del cine parlante”, entre 1930 y 1945 (pp. 209-285), “La época contemporánea” que va de 1954 a 1962 (pp. 301-359) sin una sola referencia a un director, una producción o un cine nacional no europeo o norteamericano (a excepción, y extrañamente, de escasas referencias al cine de Australia y de Nueva Zelanda).

Solamente hasta la página 377, en el capítulo “África, América Latina, Asia” (años 1900-1962 y páginas 377-450), incluye otro tipo de directores, producciones y cines. En específico le dedica 14 páginas al cine latinoamericano, con especial atención a los recurrentes cines nacionales de Brasil, México y Argentina, y uno que otro párrafo y hasta líneas al resto de países latinoamericanos (Colombia, Honduras, etcétera). Sin embargo, si bien es cierto que en el cine nacional argentino, mexicano y brasileño, la historia fílmica y audiovisual considerada en este libro inicia desde el periodo silente y va hasta el vanguardista, vale la pena

resaltar que dichas producciones (silentes, parlantes y vanguardistas), no fueron incluidas durante los previos capítulos sobre “El arte mudo”, “Los comienzos del cine parlante” y “La época contemporánea”. Aunque la intención de Georges Sadoul, así como la de Bordwell y Thompson, de ofrecer un amplio panorama del cine mundial es plausible, el enfoque de Sadoul hacia el mundo del cine todavía puede considerarse como reduccionista. Es decir, si en el libro *Historia del cine mundial* claramente están consignadas referencias al cine mexicano, brasilero y argentino silente, parlante y vanguardista, ¿por qué estas producciones no están incluidas en las primeras 400 páginas de dicho texto? Para Sadoul la historia, el centro y el desarrollo del cine mundial provienen de una mezcla europeo-norteamericana (30 naciones aprox.), mientras otro lado, existe una periférica historia del cine mundial compuesta por un centenar de marginales cines nacionales, a los cuales no sólo les dedica poco más de 75 páginas, sino que cuya historia es consecuencia de aquella pionera europeo-norteamericana.

43

Es más, si bien es cierto que en el “Anexo II” de “Historia del cine mundial” que se titula “El nuevo cine latinoamericano”, el autor estudia únicamente la producción de 8 de las 21 naciones latinoamericanas: ¿por qué nombrarlo de esa forma si sólo incluye una pequeña parte de dichos países y aspira a representar la totalidad de las naciones ubicadas en esta región geográfica? Es decir, si la historia del cine de varias naciones latinoamericanas sigue siendo desconocida (como por ejemplo la de Ecuador, El Salvador o de La República Dominicana), ¿cómo se puede determinar un nuevo cine latinoamericano sin conocer en su totalidad las historias de todos los cines nacionales de esos países? Por consiguiente, se podría aseverar que la falta de disponibilidad de muchas obras latinoamericanas en el siglo XX estimuló un enfoque USA/eurocéntrico de la filmografía mundial, que concibió una historia del cine excluyente en la cual se maximizan las contribuciones de algunos países, mientras que se minimizan las contribuciones de los demás.

Se podría argumentar, con respecto a lo anterior, que la falta de disponibilidad de las obras y los límites de las comunicaciones en el siglo XX

estimularon una historia del cine mundial. Sin embargo, sigue siendo responsabilidad del historiador no sólo profundizar en los cines mundiales, sino también replantearse el alcance de su trabajo para evitar equivocaciones y estereotipos históricos. Por ejemplo, valdría la pena preguntarse: ¿qué denota el término cine latinoamericano? Pues por lo general los historiadores no incluyen en sus publicaciones producciones como *Limite* (1930-Brasil) de Mário Peixoto, *La langosta azul* (1954-Colombia) de Álvaro Cepeda Samudio, *La fórmula secreta* (1965, México) de Rubén Gámez o *Coffea arábica* (1967, Cuba) de Nicolás Gillén Landrián. Al parecer estos filmes experimentales no se ajustan a la historiografía del cine mundial representativo que por lo general invisibiliza otros tipos de producciones fílmicas y audiovisuales latinoamericanas, como comenta Arlindo Machado en su ensayo *Pioneros de Video y Cine Experimental en América Latina*: “Según la visión colonialista del Primer Mundo, América Latina parece condenada a producir solamente películas y videos sociológicos, que utilizan como temática su propio subdesarrollo”. (Machado, 2010, p. 9)

44

Adicionalmente, y siguiendo los pasos de los historiadores del cine mundial y regional como Bordwell y Sadoul, muchos investigadores latinoamericanos también han adoptado un enfoque cronológico para concebir las historias de los cines nacionales locales. Por ejemplo, en 2012 la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano publicó una serie documental titulada *Historia del Cine Colombiano*, la cual analiza principalmente la historia del cine de ficción local, trazando paralelos entre la historia del cine de Hollywood y el cine de ficción colombiano. En particular, esta serie documental se basa en extractos de películas y entrevistas con personalidades del cine de ficción nacional (por lo general residentes de Bogotá), quienes subrayan en varias ocasiones la falta de una industria de cine en Colombia que para ellos a su vez significa la ausencia de un cine nacional. Es decir, para los realizadores de esta serie la existencia del cine colombiano se demuestra a través de la cronológica historiografía del cine de ficción local, y no por medio de un cine local compuesto por diversos cineastas y producciones de diversas épocas, géneros y formatos.

Como comenta Ella Shohat y Robert Stam en su libro *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*: “Third world filmmakers are asked, in practice, to worship an unreachable standard of cinematic ‘civility’. Moreover, many Third World countries themselves reinforce hegemony by discriminating against their own cultural productions”. (Shohat & Stam, 1994, pp. 184-185). Por ende, se podría afirmar que los realizadores de la serie *Historia del Cine Colombiano*, al privilegiar la cronológica historia del cine de ficción sobre cualquier otro tipo de producción, están discriminando sus propias producciones culturales al invisibilizar una diversidad dentro de su propio cine nacional. Es decir que *Historia del Cine Colombiano* de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano emplea un enfoque cronológico, en el cual representa la historia, las producciones y los cineastas del cine de dicho país a través de un proceso de eventos sucesivos en el cine de ficción local, excluyendo otros tipos de producción como parte del conjunto de la historia del cine colombiano. Un enfoque que, así como en otras historiografías mundiales, se revela como un enfoque excluyente para la concepción de una historia del cine.

45

APUNTES PARA UNA HISTORIA DEL CINE LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XXI

Como se ha mostrado anteriormente, la mayoría de historiadores de cine escribieron una historiografía representativa reduccionista en el siglo xx. Hoy en día gracias a la posible restauración, digitalización y difusión del legado artístico de muchas naciones, la historia del cine mundial podría convertirse en una memoria participativa, multi-lineal y teleológica.

Es decir, una historia del cine *teleológica* que analice las virtudes de las producciones como artefactos únicos, y no como resultado del mito pionero estadounidense europeo.

Por ejemplo, el filme silente *Garras de oro* (1926, Colombia) de P.P. Jambrina es uno de los primeros prototipos de cine ensayo con material

de archivo, y, sin embargo, sigue estando ausente de la historia del cine mundial. Debido a la censura internacional, P.P. Jambrina se vio obligado a ocultar su filme en un teatro en Colombia después de su estreno nacional en 1927. Tres rollos (de cinco) de esta producción fueron encontrados en un teatro que iba a ser demolido en 1986 (casi 60 años después de su estreno), estos fueron restaurados y han estado disponibles para el público en general desde 1991. *Garras de oro* es un montaje único de narrativas pre-existentes de ficción (así como un poco de animación y documental), ensambladas gracias al uso de complejos intertítulos que conectan acontecimientos históricos reales con una ficticia historia de amor. La película se centra en relatar cómo el presidente estadounidense Theodore Roosevelt trató desesperadamente de “comprar” Panamá a Colombia, pero gracias a una eficaz acción llevada a cabo por editores de periódicos, detectives privados y políticos de Colombia y EE.UU., dicha ambición estadounidense se vino abajo. Este filme es un sobresaliente artefacto silente realizado con material de archivo con el cual su director realiza un destacado ensayo socio-político sobre las intenciones expansionistas e imperialistas estadounidenses. Sin embargo, y más importante aún, es que los principios creativos empleados por P.P. Jambrina no corresponden con las teorías ni con las técnicas de los pioneros norteamericanos o europeos silentes. Jambrina desarrolla un conjunto de técnicas de montaje por medio de intertítulos para apropiarse de narrativas pre-existentes y crear su propia producción fílmica.

Garras de oro no es la única producción silente latinoamericana realizada con principios artísticos y técnicas fílmicas paralelas e innovadoras con respecto a aquellas de la época. En *El pequeño héroe del arroyo de oro* (1924, Uruguay) de Carlos Alonso, se emplearon actores naturales en locaciones reales para retratar las virtudes de la clase trabajadora, más de veinte años antes de que Roberto Rossellini con *Roma, Ciudad Abierta*, postulara los principios creativos neorrealistas en 1945. Pero más allá de señalar la importancia de una historia teleológica que analiza las virtudes de las producciones como artefactos únicos, es trascendental resaltar la importancia de una filmografía que no está basada en

el resultado del mito de pionero. Es decir, una historia del cine que reconoce diferentes e incluso opuestas líneas creativas de tiempo, con picos de producción y creación en diferentes partes del mundo, las cuales ulteriormente hacen parte de una integral historiografía global.

Las primeras producciones parlantes mexicanas tienen características que hacen referencia a particularidades socio-culturales-artísticas inherentes de la sociedad y del cine mexicano, puesto que difieren de otras sociedades y legados artísticos latinoamericanos y mundiales. Producciones como *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes, así como *Redes* (1936) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, sirven perfectamente para ejemplificar este argumento. En primer lugar, tanto *El compadre Mendoza* como *¡Vámonos con Pancho Villa!* son narrativas que se desarrollan durante los años de la Revolución Mexicana (1910-1920), y las dos producciones ahondan en temáticas inherentes a dicho acontecimiento: el papel de la clase empresarial mexicana durante esa época, el desencanto que surgió de ese movimiento, la desmitificación de la guerra, de sus patrocinadores, de los revolucionarios, de los contrarrevolucionarios, del gobierno mexicano, etcétera. Es decir, ambas producciones hacen referencia al legado social, histórico y cultural mexicano, pues no sólo la mayoría de los países latinoamericanos en 1930 no contaba con la tecnología para realizar cine parlante (a excepción de Brasil y Argentina), sino que la Revolución Mexicana fue una ruptura socio-política que afectó directa y principalmente a ese país. Por ende, estos dos filmes son producciones cuyas propuestas socio-artísticas difieren de otras sociedades y legados artísticos latinoamericanos y mundiales.

Más aún, las dos películas anteriores ejemplifican una línea de tiempo con picos de producción y creación en México en la década de 1930-1940, la cual no sólo es opuesta o paralela a aquella historiografía europea y estadounidense, sino que también participa de una historiografía mundial como aporte característico mexicano. Por otro lado encontramos producciones de la misma década como *Redes*, la cual también retrata principios morales como la fraternidad, la traición y el honor tan

presentes en *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* A pesar de que la historia no transcurre durante la Revolución Mexicana, *Redes* de igual manera relata la historia de una sublevación de trabajadores explotados en México a comienzos del siglo xx y, además, no ofrece un final feliz similar a los de las producciones más populares norteamericanas de la época. Hay que señalar que las tres películas antes mencionadas resaltan la aridez, la crueldad y la tragedia de una sociedad mexicana sumergida en revoluciones de trabajadores explotados al inicio del siglo xx.

48

De hecho, estas producciones mexicanas no sólo son contrarias a aquellas hollywoodenses, sino que también pertenecen a una línea de tiempo paralela a la europea. Por ejemplo *Redes*, así como *El pequeño héroe del arroyo de oro* (1931, Uruguay) de Carlos Alonso (mencionada anteriormente), son importantes antecedentes al neorrealismo italiano. La primera de ellas emplea actores naturales en locaciones reales para realizar un retrato sobre pescadores mexicanos oprimidos que enfrentan injusticias sociales; es decir, un tratamiento de los actores, las locaciones y la temática muy similares a los que Luchino Visconti emplea en *La tierra tiembla* (transcendental clásico neorrealista) sobre los pescadores sicilianos explotados en 1948. Por ello, la década de 1930 a 1940 del cine mexicano es un ejemplo de la necesidad de concebir una historia del cine mundial *multi-línea*, que identifique diferentes e incluso opuestas líneas de tiempo con picos de producción y creación en diversas partes del mundo. Sería pues una historia del cine en la cual cualquier director, producción o cine nacional pueda ser concebido como contribuidor potencial activo de una historiografía integral.

Más aún, estas diferentes líneas de tiempo subrayan la posibilidad de constituir una historiografía en la cual las producciones participen en la constitución de la historia del cine, y que no sean representadas por otras producciones similares. Por ejemplo, durante el siglo xx, los artistas colombianos en todas las formas de arte condenaron las graves desigualdades sociales que aún hoy en día prevalecen en el país. En la literatura, la pintura, el teatro, etcétera, estos artistas retrataron la exclusión

social desenfrenada alimentada por los ciudadanos elitistas en todo el país. En el cine, representaciones de tal sistema de clases se pueden encontrar a lo largo de toda su historia, desde la silente *Alma provinciana* (1926) de Félix Joaquín Rodríguez, hasta la contemporánea *Gente de bien* (2015) de Franco Lolli. Sin embargo, el largometraje *Pasado el meridiano* (1965-1967) de José María Arzuaga se destaca de todas las producciones de cine colombiano gracias a su forma innovadora y a su visceral representación de la exclusión social de Bogotá. Esta película es el resultado de una experimentación de bajo presupuesto que tuvo lugar durante los fines de semana de cinco meses consecutivos en Bogotá y sus alrededores en 1965. Antes del rodaje, el director sólo había esbozado las escenas y los personajes para crear una película en el set basada en principios de experimentación colectiva. Esta fue rodada principalmente con cámara en mano, y más tarde fue editada en España en 1967, pero los gobiernos de Colombia y España prohibieron su lanzamiento comercial en ese mismo año antes del estreno debido a la inclusión de desnudos.

49

A pesar de que entre 1960 y 1970 los cine clubes estaban en su apogeo en Bogotá (y después de languidecer durante algún tiempo en estos círculos y sólo tener dos proyecciones individuales en festivales de cine de Cartagena y Pesaro), *Pasado el meridiano* pronto fue olvidada por completo. No obstante, este largometraje originó un movimiento de cine sociopolítico en Bogotá, que con el tiempo influenció las culturas cinematográficas de Barranquilla (1960-1970), Cali (1970-1980) y Medellín (1980-1990). Sin embargo, la obra de José María Arzuaga aún sigue siendo desconocida en círculos internacionales y regionales. Por lo general, cuando nos referimos al nuevo cine latinoamericano, o el cine realizado en Latinoamérica entre 1960 y 1970, considera *La hora de los hornos* (1968, Argentina) de Fernando Solanas, *Memorias del subdesarrollo* (1969, Cuba) de Tomás Gutiérrez Alea, *La batalla de Chile* (1973/1979, Chile) de Patricio Guzmán, *El coraje del pueblo* (1971, Bolivia) de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, *La fórmula secreta* (1965, México) de Rubén Gámez entre muchas otras, pero raramente se piensa

en *Pasado el meridiano*. El desconocimiento de esta producción nos ha hecho no sólo concluir que el cine colombiano ha sido el resultado de la influencia de producciones argentinas, cubanas, chilenas, etcétera; sino que también, y al no tener un representante sobresaliente en las pioneras décadas del 60 y 70, ha estado representado por producciones y directores de otros países en las historiografías globales.

50 Por consiguiente, vale la pena resaltar que *Pasado el meridiano* se habría convertido en una película importante dentro del nuevo cine latinoamericano si no hubiera experimentado la censura internacional. Pero más aún, que la historia del cine colombiano no puede estar representada por directores y producciones extranjeras, sino que, y así como otros países latinoamericanos, los directores y producciones colombianos deben participar activamente en la construcción de la historiografía del cine regional. Pues una producción cubana, mexicana o argentina, realizada con base en las características socio-político-históricas no puede representar el legado artístico ni socio-político de ninguna otra nación latinoamericana. Cada nación debe participar en la concepción de la historiografía latinoamericana y mundial, y no puede ser representada por otras naciones ni por otros legados artísticos. Es decir, el patrimonio fílmico y audiovisual colombiano (que es el conjunto de las producciones realizadas en Colombia o por colombianos) no puede ser representado con el patrimonio artístico de cualquier otro país, ya que ninguna producción puede representar a otra, como ningún cineasta puede representar a otro, como ningún cine nacional puede representar a otro. Cada patrimonio fílmico y audiovisual es un conglomerado de expresiones únicas que están compuestas por producciones con características únicas.

CONCLUSIÓN

A pesar de que varios historiadores de cine en el siglo xx han hecho contribuciones sobresalientes, no sólo a la disciplina de estudios de cine en general, sino también a la historia del cine mundial, muchas de estas

historiografías mundiales hoy en día denotan un engorroso enfoque representativo y reduccionista. Por lo general estas historiografías mundiales argumentan que el cine proviene de una influencia técnico-industrial, cuya génesis surgió en los Estados Unidos, y una influencia teórico-artística que surgió en el continente europeo. Por otro lado, dentro de estas historiografías se incluye una periférica historia del cine, compuesta por un centenar de marginales cines nacionales cuya historia es el resultado de aquella pionera europeo-norteamericana. Sin embargo, gracias a las tecnologías digitales del nuevo milenio, hoy en día podemos afirmar que muchas producciones latinoamericanas fueron no sólo producidas paralelamente y con unas propuestas técnico-artísticas diferentes al punto cero. Con lo cual se podría asumir que muchos historiadores norteamericanos y europeos han concebido los territorios de Asia, África y Latinoamérica como símiles de los territorios norteamericanos y europeos, donde disfrutaban de un clima, una demografía y una cultura homogeneizada. Sin embargo, y como comenta Lucía Nagib en su artículo “Towards a Positive Definition of World Cinema”: “If you just think of Glauber Rocha, whose films combine a multiplicity of influences, from Sergei Eisenstein to Luchino Visconti, with the central aim of re-elaborating local (or national) myths and storytelling traditions [...] Hollywood could contribute little to the understanding of such an œuvre.” (Nagib, 2006, p. 31). Pues, y a decir verdad, el conocimiento del cine hollywoodense o europeo podría contribuir muy poco no sólo para la comprensión de este cineasta brasileño, sino también para cualquier realizador cuyo principal objetivo sea re-elaborar mitos locales (o nacionales) y tradiciones narrativas latinoamericanas o de cualquier región geográfica mundial.

51

Por consiguiente, hoy en día y gracias a las nuevas tecnologías, se podría empezar a crear una nueva memoria del patrimonio fílmico y audiovisual mundial que incluya las producciones analógicas y digitales realizadas independientemente o por la industria; sin limitaciones de contenido, duración, formato o género y producidas en todos los países o dirigidas por realizadores sin distinción de etnia, edad, clase, género o

preferencia sexual. Es decir, una memoria del patrimonio fílmico y audiovisual global teleológica, multi-líneal y participativa. Primeramente, una historia del cine *teleológica* que analiza las virtudes de películas individuales como objetos únicos, y no como resultado del mito pionero o del punto cero, por ejemplo *Garras de oro* de P.P. Jambrina como un artefacto excepcional realizado en paralelo a las producciones norteamericanas y europeas silentes; en segundo lugar, una historia del cine *multi-líneal* que identifique diferentes e incluso opuestas líneas de tiempo históricas y legados, con picos de producción y creación en diferentes partes del mundo, por ejemplo las obras de Fernando de Fuentes, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, son manifestaciones artísticas basadas en las características inherentes de cine y de la historia de México que difieren de otros legados artísticos mundiales e historias regionales; y, en tercer lugar, una historia del cine *participativa* en la que cualquier producción se conciba como potencial contribuidor activo de la historia, por ejemplo *Pasado el meridiano* de José María Arzuaga no sólo originó un movimiento de cine sociopolítico en Bogotá, Barranquilla, Cali y Medellín, sino que también es una pieza clave dentro del nuevo cine latinoamericano. En breve, una historia del cine mundial compuesta por documentos artísticos e historias tan diversas como las múltiples culturas de las cuales provienen.

REFERENCIAS

- Alonso, C. (1924). *El pequeño héroe del arroyo de oro*. Montevideo: Cinemateca Uruguay.
- Arzuaga, J. M. (1965-1967). *Pasado el meridiano*. Bogotá: Cinesistema.
- Bernard, T. y Rist, P. (1996). *South American Cinema: A Critical Filmography 1915-1994*. Austin: University of Texas Press.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2010). *Film History: An Introduction*. McGraw-Hill Education.

- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). “Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- De Fuentes, F. (1934). *El compadre Mendoza*. México: C.L.A.S.A.
- De Fuentes, F. (1936). *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: C.L.A.S.A.
- Jambrina, P. P. (2012). *1926-1927. Garras de Oro*. Cali: Cali Films. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Luzardo, J. y Ospina, L. (2012). *La Historia del Cine Colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Machado, A. (2010). *Pioneros de Video y Cine Experimental en América Latina*. Sao Pablo: Revista Significação 33.
- Maldonado-Torres, N. (2007). “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- Nagib, L. (2006). “Towards a Positive Definition of World Cinema”, en S. Denninson and S. Hwee Lim, *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London and New York: Wallflower Press.
- Rist, P. (2014). “Garras de Oro”, en *Historical Dictionary of South American Cinema*. United Kingdom: Rowman& Littlefield Publishers, Inc.
- Rossellini, R. (1945). *Roma, Città Aperta*. Roma: Excelsa Films.
- Sadoul, G. (1966). *Histoire du cinémondial: des origines à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. London: 11 New FetterLane.
- Visconti, L. (1948). *La terra trema*. Italia: Universalia Films.
- Zinnemann, F. y Gómez, E. (1936). *Redes*. México: Azteca Films.