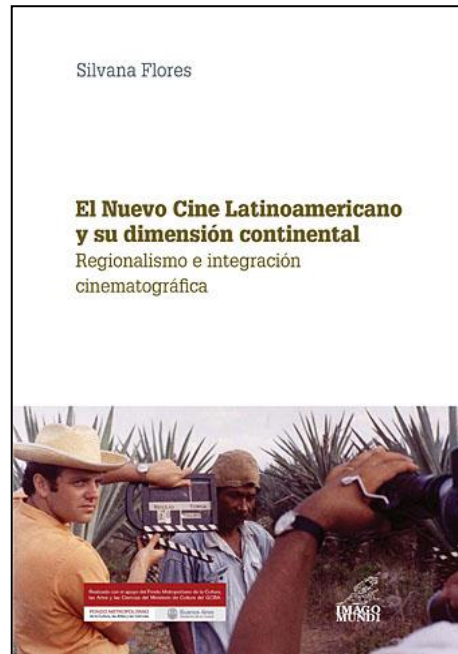


Silvana Flores
*El Nuevo Cine Latinoamericano y su
dimensión continental. Regionalismo e
integración cinematográfica*
**Buenos Aires
Imago Mundi
2013.
323 pp.**



Maia Gorostegui Valenti¹

Recibido: 01/08/14
Aceptado: 18/08/14

Se trata siempre del presente o de las
formas en las
que el presente se hace cargo de la
historia, o de las
formas en que la historia ha marcado el
presente.

(Beatriz Sarlo, 1994)

Vale recordar que todo discurso está
“situado”, y

que el corazón tiene sus razones.
(Stuart Hall, 1999)

El estudio de Silvana Flores, *El Nuevo
Cine Latinoamericano y su dimensión
continental. Regionalismo e integración
cinematográfica*, constituye una lectura

inevitable para aquellos interesados por el
ámbito de pensamiento relativo al cine.
Pone en evidencia los condicionamientos
económicos en relación con un tipo de
narrativa que pretendió movilizar
fuertemente al receptor.

Si bien la autora observa y piensa
el cine latinoamericano de las décadas del
60` y 70`, el detalle de su trabajo permite
además entender el cine y la cultura
latinoamericana en la actualidad, siempre
marcados por la complejidad que genera
pensarlos en diálogo con ciertos
“centros”. En cuanto a lo económico, ya
lo señalaba explícitamente Raymond
Williams cuando afirmaba que en el cine
ha existido una propiedad estrechamente
compartida entre distribuidor y productor.
Al entrar en decadencia, los teatros y los
cines han sido tratados en términos

¹ Profesora en Letras por la UNMDP. Magister en
“Gramáticas de arte contemporáneo”
(Universidad Autónoma de Barcelona) y “Teoría
de la literatura y literatura comparada”
(Universidad de Barcelona). Contacto:
maiagoros@gmail.com

puramente comerciales, y se han cerrado como algo que entra dentro del marco de la especulación sobre la propiedad de bienes inmuebles. En este sentido, pensar el cine latinoamericano en tanto producto de países diezmados económicamente supone atender a ciertas prácticas artísticas e intelectuales que pretendían operar fuera de la pantalla y a nivel social. Será por ello sumamente interesante y enriquecedor recorrer este sesudo análisis prestando especial atención a las relaciones productivas entre las diversas cinematografías de esos años que plantean cuestiones fundantes en cuanto al rol militante del artista forzando las relaciones productivas específicas del ámbito.

Flores traza, a lo largo del estudio, el complejo entramado sociopolítico y cultural a través del cual el denominado “Nuevo Cine Latinoamericano” (NCL) se desarrolló como movimiento integracionista, manifestándose por medio de sus planteos teóricos y su práctica fílmica. Realiza un detallado recorrido por producciones de diversos países, atendiendo a propuestas estéticas y políticas, sus implicaciones y posibles lecturas; frutos de encuentros y desencuentros, marchas y contramarchas. Plantea tanto las tensiones productivas que embargan la producción cinematográfica latinoamericana como el diálogo con otras dimensiones del arte y lo social.

Se trata, de un “imprescindible” ya que aborda un tema de complejidad evidente con detalle y rigurosidad intelectual. Presenta el desarrollo histórico de la cuestión, atendiendo a los condicionamientos y objetivos de la época. Pero también evidencia las disputas internas o contradicciones entre lo teórico-cultural y lo político al pensar su efectiva puesta en práctica. El

resultado es monumental, pone en evidencia años de dedicación, estudio, debates y reflexiones detalladas y apasionadas. Presenta un análisis minucioso, riguroso y comprometido, no sólo del panorama fílmico sino también del intelectual y político de la época.

A lo largo del texto presenta dos líneas de análisis. La primera es la elaboración de una interpretación creativa y actualizada de las relaciones trazadas entre las cinematografías de América Latina en los años sesenta y setenta. La segunda se refiere a la materialidad que adoptan los films y los documentos estudiados en la investigación. La amplitud de los materiales contextuales, tales como manifiestos de época de los proyectos fílmico-militantes, manifiesta una actitud crítica asociada a la reconstrucción y la resignificación del patrimonio cinematográfico de la región. Dicha resignificación excede la simple lectura de los films para observar los diálogos productivos entre aquellos en un contexto histórico marcado por la lucha antiimperialista. Vale señalar que el análisis de las tensiones culturales que pone en evidencia Flores está atravesado por las contradicciones que observa en el interior del NCL. Entre las tensiones y contradicciones hay que resaltar cuestiones tales como: la distancia entre la abundante literatura programática producida por los cineastas de la región y su efectiva concreción en una praxis cinematográfica de alcance continental, así como la decisión de elegir entre el documental o la ficción a la hora de la intervención o la denuncia política.

Desde la “Introducción” delinea el mapa histórico y político del recorrido y los problemas que aborda el libro. El primero, tal vez el más interesante, es el análisis de los alcances de este cine en la práctica política efectiva. Para esta

cuestión recorre críticamente acerca de la producción teórico-crítica de los realizadores y otros actores del movimiento en cuestión. Por otro lado, propone una visión opuesta a aquella que tradicionalmente entiende la emergencia del NCL como algo súbito. Así, realiza el recorrido genealógico, tanto temático como estético, que confluirá hacia la década del 50' en la concreción de esta tendencia.

En el primer capítulo define las condiciones de posibilidad para el surgimiento de esta corriente ubicando en el marco de un proyecto de integración regional. Resulta interesante señalar que observa tanto los eventos históricos contextuales a esta dimensión estética,² como el enfrentamiento con los patrones estéticos y temáticos presentes en las cinematografías dominantes. Se trata de un aire de época del que el cine no escapa, por eso pone en diálogo estas producciones con otras disciplinas artísticas que mantienen lazos estético-políticos con este ámbito artístico.

En el capítulo "Antecedentes y precursores fílmicos del regionalismo cinematográfico latinoamericano", a partir de cuatro rasgos característicos, relaciona algunas producciones precedentes para explicar el surgimiento del NCL. Estos rasgos son: la vinculación de las temáticas con la serie social y política, la centralidad de un nuevo tipo de personaje (el campesino, el trabajador urbano y el indígena), el rechazo a las influencias foráneas a favor de un mayor anclaje en las problemáticas de índole nacional y el uso de escenificaciones naturales en detrimento de las escenificaciones realizadas en grandes estudios, junto a la presencia de actores

no profesionales. Son rasgos estilísticos que pretenden intensificar el buscado realismo y su esperado efecto movilizador en el espectador.

Para ampliar la cuestión hay que tener en cuenta ciertas cuestiones relevantes en lo que hace a los debates acerca del realismo en el ámbito cinematográfico. André Bazín entiende la imagen cinematográfica como una "impresión indicial o huella digital",³ así lo que haría realista a un film es que acentúa la naturaleza documental de la imagen (aunque la historia que se cuente sea ficcional). En este sentido, el cine funciona conceptualmente paralelamente a la de la fotografía, ambos definidos por esa reproducción "automática" de la realidad que deja su huella en la película. No se trata de un realismo espacial, sino que consiste en la "re-presentificación temporal" de la imagen fílmica: en la presentificación de algo como preservado, apareciendo de nuevo desde una irrefutable existencia pasada. Con estos aportes bazinianos, el *realismo* adquirió en el cine una carta de ciudadanía que lo vinculaba al cine de vanguardia, más experimental y moderno. Con estos aportes el cine comienza a pensarse en cuanto a su materialidad, y en ese pensarse, crece alejándose de aquel cine que muestra narraciones escondiendo las marcas de su factura. En este sentido, supone, tal y como lo explica Flores, un posicionamiento. Por eso se ha de pensar las producciones en vínculo no sólo con los postulados ensayísticos, sino en cuanto a las elecciones estéticas que dialogan productivamente con los posicionamientos políticos. Elegir materialidades que acentúen el realismo intrínseco del cine es definitivamente un

² Desde la Conferencia de Bandung, la guerra de descolonización argelina, la Revolución Cubana y la guerra antiimperialista en Vietnam.

³ Para un desarrollo completo, véase André Bazín *¿Qué es el cine?* Madrid: de RIALP. 2003.

posicionamiento político que acompaña e intensifica los postulados revolucionarios del cine del NCL.

Flores explica que se buscaban mostrar en su materialidad más realista el desarrollo de ciertos tópicos en el cine de la década previa a este “nuevo cine”, que se presentan en pares de opuestos y son sustrato necesario para el surgimiento y consolidación de este cine. Eran mostrados más como estructuras sociales reificadas que como momentos de una instancia dialéctica: “hambre y miseria”, “explotación y abuso”, “civilización y progreso”. Las estrategias discursivas que emparentan a este cine con sus sucesores son: el empleo de la voz over o la voz off como ancla del sentido del film o recurso que interpela a los protagonistas, y la combinación de documental y ficción

En el capítulo “Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano” señala que estos directores plasmaron en sus producciones problemáticas sociales con el objetivo de revolucionar la realidad a través del cine. Esta intención fue acompañada por la difusión alternativa en estos eventos como en el caso de “La hora de los hornos” que fue de carácter clandestino.⁴

⁴ La proyección en sí era un evento particular que resignificaba el film en cuestión; así lo explican Solana y Gentino: “antes de la proyección de *Actos para la liberación* (...) hacíamos escuchar marchas revolucionarias del tercer mundo, distribuíamos volantes con una orden del General San Martín en 1819 que termina diciendo *compañeros juremos no dejar las armas de la mano hasta ver al país enteramente libre o morir con ellas como hombres de coraje*, colocábamos banderas argentinas a ambos lados de la pantalla y hacíamos atravesar a todo lo largo de aquella una pancarta de diez metros que decía *Todo espectador es un cobarde o un traidor. Fanon* (...) hablábamos sobre la significación del acto interrumpiendo en tres momentos la proyección (...) Distribuíamos además un volante (...) *Compañeros y amigos esta parte de la hora de los hornos no está concebida como cine espectáculo*.”

Ambas dinámicas –producción y distribución– cooperaban para generar nuevas estrategias para alcanzar la liberación de las naciones latinoamericanas. Sin embargo, el estudio señala que se observa una contradicción fundamental en estas intenciones, cuestión que debe ser tenida en cuenta a la hora de estudiar estas películas, pero sin invalidarlas como propuestas estético-políticas potentes. Si bien los manifiestos contextuales apuntan hacia una necesaria intervención política del cine en la realidad, es necesario tener en cuenta, que sus destinatarios mayoritarios resultaron ser grupos ajenos a las problemáticas sociales expresadas en los filmes.

Por otra parte, Flores pone en escena en su relato la participación de estos cineastas en los festivales europeos. Este espacio de encuentros internacionales funcionaba como espacio de difusión de films prohibidos en los países de origen y posibilitaba el contacto entre cineastas latinoamericanos e intelectuales europeos interesados por estos conflictos. Valdría extrapolar la pregunta por la contradicción fundante señalada en cuanto al público receptor, y realizarla en cuanto a esta cuestión de vínculos y preocupaciones internacionales.

Hay una serie de prácticas que resultan funcionales para lograr esta integración cinematográfica, pero observando las contradicciones inherentes a este proyecto, resulta interesante “El Nuevo Cine Latinoamericano y sus

El film se niega como tal se abre ante los participantes, y se asume como acto (...) será desarrollado y completado por los participantes únicos protagonistas de la historia que el film recoge y testimonia; lo que importa (...) es el acto vivo que se abre en cada proyección”. Solanas, Fernando y Getino (1979), Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. México: Siglo XXI: 42.

divergencias”, apartado del tercer capítulo. Allí observa las divergencias productivas acerca de la efectiva concreción de dos ejes: el rol del cine en la pugna política y el debate entre documental y ficción. Acerca del primero, resulta necesario marcar que se pretendía incitar al espectador a tomar partido y participar, de la mano de películas que procuraban denunciar la miseria, el sometimiento y la aculturación de los pueblos latinoamericanos. Aquí resuena la contradicción señalada acerca de los espectadores de dichos films. El segundo plantea cuán irresuelto se presenta el debate en cuanto a qué registro resulta más efectivo para los objetivos políticos, ¿ficción o documental? Ambos fueron efectivamente utilizados e incluso mixturados. Asimismo este mismo debate es extrapolable a producciones posteriores, en contextos no menos complejos.

Será en el último capítulo “El Nuevo Cine Latinoamericano y su práctica filmica” donde se ocupe de la praxis cinematográfica a partir de un análisis estilístico, temático e ideológico de las películas más representativas, detalle y numerosidad manifiesta la intención de no obviar nada del complejo mapa en que se mueve. Flores lleva a reflexionar acerca de las relaciones entre propuestas teóricas y paratextos (manifiestos, relatos históricos, críticas, entrevistas, debates), y la distancia que se concreta entre discurso y práctica. Asimismo, lleva a pensar cómo influyeron estas experiencias que interpelaron el rol del cine a la hora de la configuración de lo social y si elecciones estilísticas como la alegoría y la metáfora fueron fruto de una necesidad de sortear la censura.

Si hay una cuestión fundamental que presenta este dedicado trabajo, que

necesariamente se relaciona con la propuesta artístico-política de la época, tiene que ver con el espectador en cuanto a la posibilidad de movilizarlo o concientizarlo a partir de este arte que pretendía lograr una acción inmediata. Un compromiso real y efectivo que evocaba especialmente a los desclasados, a la población trabajadora y explotada, a los perseguidos u olvidados. Sea como sea, el estudio plantea una pregunta que probablemente no tenga respuesta. O, en todo caso, la respuesta es seguir preguntándose por esa cuestión. Si uno de los temas que plantea el libro es la cuestión integracionista que se ha visto mellada siempre por la influencia extranjera, en lo cultural, lo político y lo económicos, justamente funciona de recordatorio de que aún falta. Queda mucho por saber, conocer, transmitir y compartir para disolver las fronteras que aún dividen a este gran continente, a la “Patria grande” libre de Bolívar y San Martín. Es interesante pensar este estudio en tanto apuesta teórica evocativa de una necesidad sociocultural. El saber es la condición necesaria para la emancipación, porque es también el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso. Pensar los discursos que conforman una imagen de la realidad de un tiempo y un lugar no supone sacar a la luz presupuestos filosóficos, sino que es volver a poner la discusión como formación discursiva. Se trata de observar el cine de esta y otras épocas sin obviar que la situación de países neocolonizados es una suma compleja de coyunturas internas y externas. Analizarlas es una primera tentativa de libertad real.