



Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores
(eds.)

Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región

Buenos Aires

Imago Mundi

2014

352 páginas

Víctor J. Conenna¹

América Latina: Cine y revolución

El 25 de febrero de 1895, en el Salón Indien del Grand Café, en el número 14 del bulevar de los Capuchinos de París, treinta y cinco personas, luego de abonar una entrada de 1 franco, presenciaron la primera proyección pública de imágenes en movimiento por medio del “cinematógrafo”, un invento que los hermanos Auguste y Louis Lumière habían patentado en febrero de ese mismo año. Sin saberlo, esos treinta y cinco espectadores también fueron testigos del nacimiento del cine en calidad de

espectáculo, fenómeno que rápidamente se extendió a todos los rincones del planeta. En América Latina el cine llegó a los pocos meses de las primeras pruebas parisinas y en 1898 comenzó la importación de cámaras francesas.² Si bien durante esos primeros años se inauguraron las primeras salas específicamente dedicadas al cine y comenzaron a grabarse vistas y noticiarios, habrá que esperar hasta fines de la primera década del siglo XX para asistir a la proyección de películas argumentales interpretadas por

¹ Profesor en Letras y Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Mail de contacto: letraceluloide@gmail.com.

² El 18 de julio de 1896 en el Teatro Odeón de Buenos Aires tuvo lugar la primera exhibición cinematográfica en Argentina utilizando la tecnología de los hermanos Lumière; en Río de

Janeiro había acontecido el 8 de julio; en México, el 6 de agosto se realizó una función privada para Porfirio Díaz y su familia y el 14 de agosto comienzan las proyecciones públicas; el 26 del mismo mes, en el Teatro Unión Central de Santiago, desembarca el cine en Chile. En Perú y Colombia lo hará al año siguiente, el 30 de enero y el 13 de abril, respectivamente.

actores profesionales. Este período coincide con la organización de los festejos por el centenario de los movimientos emancipadores en los países de la región.

Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región es producto de las tareas colectivas de investigación llevadas a cabo entre 2011 y 2013 por los integrantes del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) con dirección de la Dra. Ana Laura Lusnich, proyecto que formó parte de la programación científica de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBA). El libro reúne un conjunto de ensayos que trabajan un corpus fílmico heterogéneo en sus formas narrativas, modos de producción y búsquedas expresivas, que delinea un arco entre el cine del centenario y el del bicentenario en América Latina y que se organiza en torno a dos conceptos centrales: *representación* y *revolución*. El primero, entendido como la capacidad de generar sistemas verosímiles que, muchas veces, orientados a la recreación de sucesos históricos, dialogan más con el contexto de producción que con el pasado al que se remite; el segundo, interpretado desde una perspectiva muy amplia que comprende su significación moderna –la revolución implica “la explosión inmediata y violenta contra el poder soberano, cubriendo lentamente el campo semántico antes reservado a la sedición y rebelión” (Ricciardi 2003: 9)– y aquella más abarcadora que considera los sucesos y luchas revolucionarias “extendidos en el tiempo y derivados de una multiplicidad causal” (Acha 2009: 17).

El volumen está compuesto por veinte capítulos que integran, a su vez, cinco tramos vertebrados en torno al desarrollo de ejes específicos de

investigación y la puesta en diálogo de algunas de las cinematografías latinoamericanas. El primer tramo aborda el análisis de películas realizadas en Argentina, Chile, México y Uruguay en las etapas silente y clásica-industrial centradas en las guerras independentistas del poder español, libradas en la región en el transcurso de las primeras décadas del siglo XIX. Así, en el primero de los capítulos, Andrea Cuarterolo analiza la fusión de modernidad y tradición en algunos filmes de ficción de la etapa silente realizados en Argentina, Chile y México, vinculados a un singular contexto histórico, permeado por una serie de “discursos nacionalistas exacerbados con la euforia patriótica de los centenarios de las revoluciones independentistas” (17), nacidos a la luz de una necesidad de representar los procesos fundacionales de las historias nacionales con medios que excedían a los del cine de actualidades. Alejandro Kelly Hopfenblatt indaga el esquema de personajes que presentan las películas sobre las luchas independentistas realizadas en Argentina y México durante el período clásico-industrial, para luego sistematizar a los principales personajes – héroes, adversarios y conversos– y repensarlos en tanto uno de los elementos fundamentales de los que se valió el cine de esos años en su rol de difusor masivo de la construcción de la identidad. El trabajo de Soledad Pardo revisa, a través de un estudio comparativo, películas rioplatenses del período clásico-industrial que representan las gestas independentistas, reconoce algunos contrastes y puntos de encuentro y analiza, finalmente, las maneras en que ha sido representada en ellas la figura de la Patria.

La segunda parte del libro es la más extensa y comprende un conjunto de siete ensayos que estudian de manera comparada el cine de Argentina y México

durante el período clásico-industrial. El capítulo de Alejo Janin examina los recursos del género *western*, que son apropiados por ambas cinematografías a partir de tradiciones culturales e históricas particulares, y hace hincapié en una serie de producciones que retoman la Revolución mexicana, la Campaña del Desierto y la Guerra de la Independencia, deteniéndose, especialmente, en tres tópicos fundamentales: la frontera, la figura del Otro y el tren. Fabio Fidanza aborda los usos del melodrama en las películas de temática revolucionaria de ambos países e intenta dar cuenta de cómo las relaciones amorosas narradas en las dos cinematografías no sólo fueron atravesadas por las constantes temáticas y visuales que hacen al género, sino también por la coyuntura política en la cual fueron rodadas y estrenadas. A partir de una visión pluralista que considera el desarrollo de los lazos afectivos y amorosos y la dinámica interna que los constituyen, vinculada a las cuestiones de género, clase, poder, y a su correspondencia con el entorno social, Ailen Rodríguez Fontao esboza “algunas consideraciones” sobre la representación de la familia en el cine de revoluciones y revueltas sociales. La idea de que el *star system* ayuda a fijar figuras simbólicas que remiten a valores sociales es el punto de partida que permite a Pablo Lanza indagar la imagen del líder revolucionario a través de dicho sistema en el período clásico-industrial, valiéndose de la figura de Ángel Magaña en la Argentina y Pedro Armendáriz en México y muestra por qué el rol de las estrellas varía ampliamente en cada una de las cinematografías. El texto de Jorge Sala busca puntos de contacto entre las modalidades de expresión de los conflictos sociales campesinos y señala cómo el tratamiento de algunos tópicos centrales presentes en cada una de las

cinematografías –la cuestión indígena y los sentidos políticos de las disputas– marcan una gran distancia entre ellas, aun cuando hay ciertas coincidencias que tienen que ver con las formas de representar el paisaje, la utilización de la música popular y la identificación con tradiciones literarias vernáculas. Por su parte, Javier Campo considera el término “revolución” para exponer las diferentes conceptualizaciones que se ciernen en torno a él, pero que, en todos los casos examinados –una serie de documentales y noticiarios financiados por el Estado durante el segundo gobierno de Juan D. Perón y la autodenominada Revolución Libertadora, en Argentina, y el documental de compilación de las vistas del período de la Revolución *Memorias de un mexicano* (1950)– sirvieron para fomentar el apoyo a las políticas del gobierno de turno. Un análisis comparativo diferente es el de Gabriela de la Cruz, quien ya no se va a centrar en distintas cinematografías sino en una serie de películas ambientadas en la Revolución Mexicana entre la década del cuarenta y mediados de los sesenta y en las producciones fotográficas del Archivo Casasola (contiene fotografías de México desde 1900 hasta la década del setenta), de los hermanos Mayo (fotógrafos españoles que emigraron a México después de la Guerra Civil) y de Tina Modotti (actriz y fotógrafa italiana que registró imágenes del México revolucionario). La autora esgrime la hipótesis de que, en este cruce entre cine y fotografía, el discurso patriarcal imperante en las esferas política, social, cultural y religiosa –que mitifica los roles tradicionales de madre, ama de casa y esposa desempeñados por las mujeres– y el discurso de género –que pugna por una mayor inclusión de la mujer en la vida laboral y cívica– se hallan en permanente tensión y conflicto.

La tercera parte del volumen atiende las problemáticas afines entre las cinematografías argentina y brasileña. Silvana Flores compara las figuras del gaucho y el *cangaceiro* en los cines industriales de Argentina y Brasil, revisa cómo fue elaborada la imagen de estos personajes a manera de posibles héroes revolucionarios y considera sus “alternativas de abordaje como héroes o bandidos, el diálogo de los films con la historia y la reescritura de la misma, y el modo en que estas obras se hicieron eco de la crítica social inherente a estos personajes” (145). El capítulo de Paula Wolkowicz traza un paralelo entre el cine *underground* argentino y el cine marginal brasileño. La autora sostiene que, merced a su impostura estética y a diferencia del cine político latinoamericano en boga a fines de la década del sesenta, que apelaba a la figura del líder o héroe revolucionario “que cargaba con él los anhelos de un futuro mejor” (164), los protagonistas de estas producciones eran seres despreciables con los que el espectador difícilmente se identificaba e, incluso, en algunas películas con una postura estética más radical, la condición misma de personaje es problematizada. A partir de un conjunto de películas de la década del cincuenta, Natalia Christofolletti Barrenha aborda la representación de los conflictos sociales y la articulación del pasado histórico con el contexto de producción, advierte similitudes en la estructura narrativa y la configuración del espacio en tanto personaje y marca diferencias en cuanto a “la representación de la historia construida por una mirada dominante y a la participación del pueblo como agente histórico” (190). Un noticiero brasileño y otro argentino constituyen el punto de partida que erige Gloria Ana Diez para comparar las políticas culturales referentes al cine durante las tres primeras

presidencias de Getúlio Vargas (1930-1945) y las dos primeras de Juan D. Perón (1946-1955). Diez intenta, por medio de este cotejo, dar cuenta del alcance que tuvo el apoyo del Estado a estas cinematografías y el uso propagandístico que se generó desde el mismo.

En la cuarta parte aparecen los estudios de Alicia Aisemberg, Marcos Adrián Pérez Llahí e Iván Morales, Javier Cossalter y Anabella Castro Avelleyra y Jimena Cecilia Trombetta, centrados en el cine cubano posterior a la Revolución de 1959. Los tres primeros tienen un denominador común a partir del llamado *cine imperfecto*, un cine revolucionario opuesto al *cine perfecto* de carácter reaccionario. En este sentido, Aisemberg destaca los intercambios entre ficción y documental como un vínculo fecundo dentro del cine cubano que posteriormente se proyectará a otros países latinoamericanos. Pérez Llahí y Morales consideran que el cine de la Isla encuentra su desarrollo institucional a partir de la Revolución, dando comienzo a la denominada *década prodigiosa del cine cubano*, cuyas películas exploran variaciones experimentales que entrecruzan “la *patria del cine* (la productividad de los géneros populares y una cinefilia militante) y el *cine de la patria* (la cámara puesta al servicio de un proceso político ávido de minar con imágenes nuevas su batalla cultural” (240). Para Cossalter la Revolución marca, también, el camino que seguirá buena parte del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta en su aspecto político y en relación al lenguaje fílmico. Las huellas enunciativas y la autoconciencia narrativa en la representación de los procesos revolucionarios y revueltas antiimperialistas son las características distintivas de las que se vale el autor para intentar determinar si es posible hablar de

una categoría supranacional en cuanto a este tipo de cine. Castro Avelleyra y Trombetta, en cambio, abordan la fase de transnacionalización del cine cubano a partir de la puesta en marcha del denominado *Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas*. Se valen para ello de un corpus fílmico dividido en dos grupos: películas cubanas realizadas en coproducción con países europeos y películas argentinas realizadas en coproducción con Cuba o rodadas en ese país con actores y equipo de dicha nacionalidad. Las autoras intentarán establecer temáticas predominantes y aspectos estéticos característicos de la manera en que estas realizaciones narran el proceso revolucionario.

La última parte del libro está constituida por dos ensayos que analizan las revisiones historiográficas de las revoluciones independentistas en las cinematografías de América Latina moderna y contemporánea. En primer lugar, María Aimaretti establece un paralelismo entre producciones de mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta y otras realizadas en las proximidades a la conmemoración de los bicentenarios en algunos países de la región –Argentina, Chile, Cuba, Uruguay y Venezuela– y reconoce dos ejes transversales que posibilitan la detección de la identidad cultural latinoamericana: el primero tiene que ver con la asunción de un “nosotros” imaginario y el segundo,

con la memoria. Finalmente, Marcelo Cerdá también se detiene en las realizaciones audiovisuales del bicentenario, pero esta vez el paralelismo es trazado con el cine de la década del noventa, marcada por las políticas neoliberales y la impronta filosófica de Francis Fukuyama y el fin de la historia.

Queda destacar que, a diferencia de otras compilaciones referidas al mundo audiovisual, *Cine y revolución*, si bien admite analizar cada uno de sus capítulos en forma independiente, establece una correspondencia cohesiva que permite leer el volumen en forma integral. Asimismo, nos sume en un recorrido de poco más de un siglo de producciones cinematográficas, que abarca casi la totalidad geográfica de Latinoamérica y atiende sus acontecimientos históricos nodales.

Referencias bibliográficas

- Acha, Omar (2009). “La historia latinoamericana y los procesos revolucionarios: una perspectiva del bicentenario (1870-2010)”. En Beatriz Rajland y María Celia Cotarelo (Comp.). *La revolución en el bicentenario. Reflexiones sobre la emancipación, clase y grupos subalternos*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ricciardi, Mauricio (2003). *Revolución. Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión.