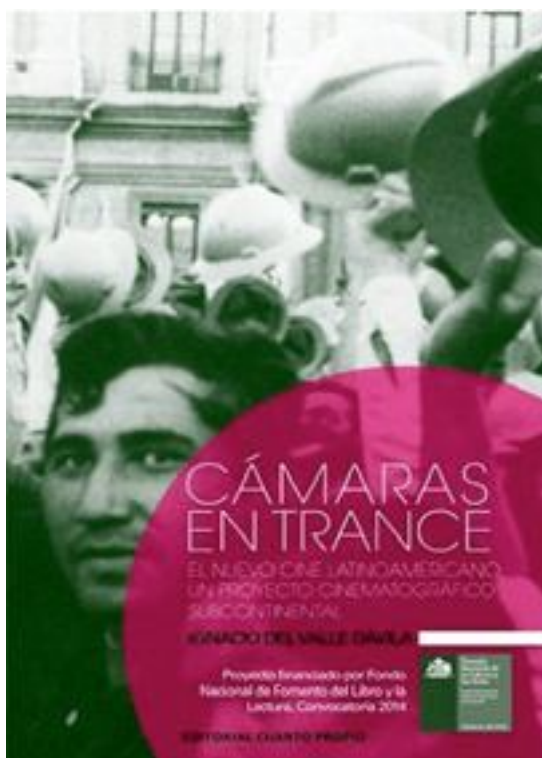


Sobre Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014, 436 pp., ISBN 978-956-260-689-9 y Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013, 352 pp., ISBN 978-950-793-153-6.

por Iván Morales*



El terreno de los estudios sobre el Nuevo Cine Latinoamericano ha sido más que transitado en las últimas décadas. Y si bien pareciera resultar cada vez más difícil encontrar enfoques novedosos, también es cierto que los trabajos que deciden encarar ese momento de la historia del cine latinoamericano se ven obligados al desafío de revisar la enorme cantidad de ideas ya trabajadas para remover el terreno de lo ya dicho y moverse hacia una visión novedosa.

Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental de Ignacio Del Valle Dávila y *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* de Silvana Flores, son dos publicaciones recientes surgidas de respectivas tesis doctorales sobre un tema en común y caracterizadas por un exhaustivo análisis de sus objetos: películas, textos programáticos, manifiestos, publicaciones, actas, entrevistas. A partir de esa lectura atenta ambos autores establecen los antecedentes, los orígenes, las influencias, las proyecciones y las contradicciones de un proyecto que excedió los límites de las cinematografías nacionales; pero, como se encargan de señalar los dos trabajos, ese vínculo entre países nunca fue tan transparente y consolidado como tiente indicar el nombre -Nuevo Cine Latinoamericano- históricamente consagrado. Tanto el trabajo de Del Valle Dávila como el de Flores van a transitar ese significativo para volver a pensar su sentido. Así, las preguntas que se hace Del Valle Dávila serán: "¿por qué se consideraba que ese cine era nuevo? ¿Por qué era latinoamericano? ¿Era pertinente hablar de un cine de dimensiones subcontinentales?" (16). En un sentido metodológico similar, Flores se propone tres tareas: i) cuestionar "la verdadera continuidad de sus propuestas teóricas en medio de las circunstancias promovidas por el contexto político" e indagar "sobre las contradicciones internas suscitadas entre los mismos cineastas a medida que se fueron sucediendo los cambios históricos"; ii) dar una nueva respuesta a la "concepción tradicional acerca de la emergencia súbita del Nuevo Cine Latinoamericano como un proceso de renovación/revolución cultural sin precedentes en la historia de las cinematografías de la región"; iii) interrogar el deseo de un lenguaje autónomo que perseguía el NCL en relación a las influencias evidentes que recibió de movimientos cinematográficos norteamericanos y europeos.

Sin embargo, a pesar del corpus y las preguntas compartidos, el núcleo problemático que funciona como motor de cada investigación está claramente diferenciado. El libro de Flores hace una lectura del fenómeno bajo los

conceptos organizadores de "regionalismo" e "integración continental", conceptos que en primera instancia podrían ser emparentados con la idea de "proyecto subcontinental" manejado por Del Valle Dávila. Pero la diferencia fundamental es que Flores entiende el regionalismo desde una perspectiva diacrónica y sincrónica en el largo devenir de la historia cultural latinoamericana, mientras que Del Valle Dávila insiste en la idea de novedad como ruptura cinematográfica y política. Esto no quiere decir que la autora deje de reconocer la revolución en el campo cinematográfico que produjo el NCL, sino que busca comprenderlo por sobre la simultaneidad de un estadio estético-político producido en determinados países del continente durante las décadas del sesenta y setenta. Así, despliega una genealogía que le permite hablar de una tradición regionalista del arte latinoamericano, evidenciada en los grandes movimientos literarios y plásticos de las primeras décadas del siglo pero que también aparece intermitentemente en diferentes cinematografías nacionales de la región.

Por su parte, Del Valle Dávila cuestiona explícitamente en su texto la posición de Flores. Matiza la influencia de ciertos rasgos temáticos y estilísticos previos privilegiando una lectura del NCL que ponga en primer plano los aspectos que tienen que ver con su "posicionamiento en el campo y sus objetivos", es decir, "los proyectos de liberación latinoamericana de carácter revolucionario y el llamado *sentimiento de novedad*, (...) ambos ausentes en períodos previos" (37). En esta línea, también critica la idea de integración continental en tanto que considera que puede ser rastreada con claridad recién hacia fines de los sesenta "debido, junto a la falta de proyecto, al escaso conocimiento práctico que los cineastas latinoamericanos tenían sobre las obras que se hacían en los países vecinos" e incluso, "cuando existió un proyecto común (...), [se] dificulta hablar de una 'integración' de estrategias narrativas o del tratamiento de la imagen" (62). Sucede que, como el autor subraya en los interrogantes iniciales que hemos mencionado, su preocupación está en trabajar sobre dos términos fundamentales: lo *nuevo* y lo *latinoamericano*. No para repetir los lugares

comunes que engloba el NCL, sino con el propósito de escarbar en esas dos cuestiones para volver a dimensionar cómo se fueron construyendo los sentidos de novedad y latinoamericanidad. Para ello, irá reconstruyendo el camino de exhibiciones de películas y evaluando los intercambios efectivos de los cineastas y sus ideas que pudieron producirse en los festivales de SODRE (1958), Sestri Levante (1962, 1963), Viña del Mar (1967, 1969) y Mérida (1968), concluyendo que no es sino hasta las últimas experiencias donde la idea de unidad latinoamericana se pone verdaderamente en juego.

Si pasamos de los capítulos introductorios, donde ambos autores establecen los ejes de lectura que dan forma a sus trabajos, encontramos que la estructura de cada libro también presenta formas diferentes de abordar el fenómeno. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*, al considerar los temas de la integración y el regionalismo sus ideas centrales, irá desarrollando estos conceptos en sus diferentes capítulos. En "Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina" da cuenta de cómo el NCL viene a aparecer y a ser actor importante en un contexto donde la pregunta por la condición de dependencia de una nación y un continente se vuelve una herramienta que se concibe transformadora. La aspiración de posicionar un cine alternativo al modelo de Hollywood forma parte de un marco donde se estaban discutiendo las nociones de modelos económicos desarrollados y subdesarrollados, donde aparece el concepto de Tercer Mundo como articulador de una integración tricontinental (América Latina, África y Asia) del mundo colonizado, y donde las manifestaciones artísticas se interrogan una vez más por su rol social y su relación con la Historia.

En "Antecedentes y precursores fílmicos del regionalismo cinematográfico latinoamericano" profundiza en el vínculo del NCL con el cine del pasado, bajo la hipótesis de que su aparición no es fortuita ni está atada de manera determinante a los cambios sociopolíticos del período, sino que responde "a un proceso estético-ideológico que tuvo un lento desarrollo a lo largo de las

décadas" (84). Así, realiza un análisis comparado de las cinematografías de la región a partir de "patrones temáticos y estilísticos". Desde el cine mudo al clasicismo revisa en una serie de películas cómo se dan determinadas cuestiones como la vinculación de las temáticas con la serie social y política, la configuración de nuevos héroes, la aparición de narraciones ancladas en lo nacional, y la utilización de personajes y locaciones "reales". Finalmente, en lo que considera "el cine transicional de los años cincuenta" encuentra pares de opuestos (hambre y miseria, explotación y abuso, civilización y progreso) y estrategias narrativas (el uso de los testimonios, la combinación del documental y la ficción) que se volverán claves para entender las décadas próximas.

El tercer capítulo, "Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano", retoma la idea de Mariano Mestman sobre la dificultad de considerar al NCL un "movimiento" debido a la heterogeneidad de expresiones estéticas y particularidades nacionales. En la misma línea Del Valle Dávila lo piensa como un "proyecto" siempre en trance, para él "no se trató, en ningún caso, de un proyecto monolítico; por el contrario, el término designó más bien una serie de negociaciones, de intercambios y convergencias en torno a objetivos que, en rigor, nunca fueron formalmente establecidos. Su profunda heterogeneidad hace difícil que pueda ser entendido como un 'movimiento'" (35). De esta manera, el capítulo tercero de Flores se cruzaría con el primero de Del Valle Dávila: ambos analizan las posturas estético-políticas (¿qué significa ser revolucionario en el arte y en la política?, ¿registro documental o ficción?), de los actores del NCL a partir de escritos y discusiones en encuentros internacionales.

En el último capítulo, "El Nuevo Cine Latinoamericano y su práctica fílmica", Flores concluye con un análisis comparado de las películas del período teniendo el movimiento de integración cinematográfica como horizonte, así busca delinear aspectos "semánticos, narrativos, enunciativos y espectaculares" comunes a los casos particulares. Sin embargo, como ya

había sido evidenciado en los apartados anteriores con la lectura de los debates, manifiestos y escritos teóricos, ahora las películas también vienen a reafirmar que el regionalismo no conlleva necesariamente homogeneidad. En este sentido, pese a las diferentes perspectivas con las que ambos autores abordan el fenómeno, existe una coincidencia de orden mayor que consiste en interpretar al NCL a partir de la interrogación de toda la diversidad producida, sin apresurarse a sentenciar la consagración o la condena. O, como sostiene Del Valle Dávila para diferenciarse de las posturas de Paulo Antonio Paranaguá y de Tzvi Tal, "preguntarse cuáles fueron las motivaciones y las circunstancias que llevaron a una serie de cineastas de distintos rincones de un vasto y heterogéneo conjunto de países a proclamar la existencia de un NCL, más allá de si ese proyecto haya conseguido desarrollarse cabalmente" (19).

Cámaras en trance sí se distingue de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental* en que elige abordar cuatro cinematografías latinoamericanas -Cuba, Brasil, Argentina, Chile-, a modo de "focos" (transponiendo el concepto guevarista), pero no para aislar las cinematografías, sino porque esto le permite conectar lo nacional y lo latinoamericano. Consciente de las exclusiones por el recorte establecido, argumenta que su opción metodológica ha sido vincular films, teoría y circulación en un período específico (1956-1974), decisión que deja afuera casos como los de Sanjinés, Gutiérrez Alea y Gleyzer, con producciones teóricas o prácticas posteriores.

En la elección de Cuba como el primer caso de análisis ("Inicio y desarrollo del cine cubano revolucionario en el ICAIC") se advierten, nuevamente, los dos grandes conceptos con los que trabaja Del Valle Dávila para pensar el NCL: *lo nuevo* absoluto, es decir, el tiempo concebido bajo un "imperativo de novedad", expresado en el acontecimiento de la Revolución que contagia todos los órdenes de la vida; y *la latinoamericanidad*, expresada en el Noticiero ICAIC, "una de las principales vías de difusión del proyecto de unidad latinoamericana del NCL y una de las mayores referencias para los documentalistas del subcontinente" (102). A su vez, hay que destacar la interpretación que hace el

autor del vínculo (negado por el protagonista, quizás por esa necesidad de fundar un tiempo cero de novedad absoluta) entre Santiago Álvarez y Dziga Vertov. Y también la importancia que le dedica a los vínculos que estableció Cuba con el resto de América Latina, prestando especial atención a las cartas de Alfredo Guevara. El autor cierra el capítulo con una interpretación del texto *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa en torno a lo que el cine puede hacer con su público.

El capítulo de Cuba establece un modo de lectura para los casos siguientes y se convierte en un punto pivote sobre el cual volver. En los capítulos sobre Brasil ("El dorado: país y continente hambriento en la obra de Glauber Rocha"), Argentina ("Del realismo nacional y crítico de Fernando Birri al 'Tercer Cine' del grupo Cine Liberación") y Chile ("Las relaciones latinoamericanas del cine chileno durante la Unidad Popular"), se repite el circuito entre películas, escritos teóricos y discusiones, en un movimiento que -con las particularidades de cada caso- deja ver una transformación de una perspectiva nacional a hacia una latinoamericana en la visión de los realizadores. Y en ese movimiento el caso cubano aparecerá latiendo bajo dos formas: el ICAIC como un modelo para comparar experiencias y las correspondencias de Alfredo Guevara como una constante en el intercambio con los diferentes protagonistas.

Los trabajos de Silvana Flores e Ignacio Del Valle Dávila demuestran que cualquier estudio sobre el NCL no puede agotarse en el análisis aislado ya sea de sus películas o de sus manifiestos. Se lo llame "regionalismo" o "proyecto subcontinental" la clave de este momento de la historia del cine está en exigir a sus objetos mediante una lectura comparativa.

* Ivan Morales es licenciado y Profesor en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becario doctoral (CONICET). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Adscripto de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). E-mail: ivanmorales@gmail.com.