

SILVANA FLORES

**EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO  
Y SU DIMENSIÓN CONTINENTAL:  
REGIONALISMO E INTEGRACIÓN CINEMATOGRAFICA**

BUENOS AIRES, IMAGO MUNDI, 2013, 352 PP.

Tal como señala Ana Laura Lusnich en su prólogo, *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*, de Silvana Flores, este libro “supone un avance destacado en el campo de los estudios históricos y críticos sobre cine latinoamericano” (xi). Sin duda, el libro es un aporte, puesto que expresa un argumento sumamente oportuno y fiel a lo enunciado en su título, es decir, establecer lo propiamente “continental” en los “nuevos cines” de los países que conforman sus casos de estudio.

Surgido como el resultado de una tesis doctoral, este libro cuenta con una introducción, cuatro capítulos y una conclusión. En la introducción se nos da cuenta de que el corpus de estudio abarcará creaciones cinematográficas y teóricas de cinco países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Cuba. El presente trabajo se propone “estudiar el fenómeno de integración regional del Nuevo Cine Latinoamericano en las décadas del sesenta y setenta como una instancia de confrontación ante la dominación cultural extranjera, marcando los puntos coincidentes que generaron la renovación estética e ideológica de las producciones fílmicas en el período señalado” (xix). Flores no establece una definición rígida del nuevo cine latinoamericano, ni en su periodización temporal ni en el plano estético o político. Se podría pensar que ello es un problema, en la medida en que, el objeto de estudio, nunca se dota de límites precisos. Sin embargo, a lo largo del libro descubrimos que esta opción metodológica juega a favor, ya que otorga flexibilidad para analizar un objeto de estudio, el cual muchas veces tiene límites borrosos en todo sentido.

La autora propone tres tesis centrales, las que serán sucesivamente desarrolladas a través del análisis del corpus fílmico y teórico. Primero, el

desarrollo de una conciencia y activa participación, por parte de los realizadores, en la conformación de un proyecto de cine continental basado en una conciencia social y política, gestada a raíz del contexto sociocultural en el cual este movimiento se desarrolló. Ello dio pie a diferentes niveles de radicalidad, señalados principalmente por dos posiciones estéticas: “la realización de películas testimoniales o de denuncia social, y la presencia de un cine de militancia, con énfasis en la utilización de este arte como herramienta de transformación social” (xxi). Segundo, la consideración del nuevo cine latinoamericano como un proyecto que no surge de la nada, sino que “es producto de un largo proceso de regionalización del arte y la cinematografía del continente” (xxi). Tercero, la paradoja de que, por una parte, el nuevo cine latinoamericano se estableció como un proyecto regional tendiente hacia una independencia de lenguaje, pero que, por otra, utilizó recursos estéticos y formales heredados de movimientos cinematográficos no comerciales de Europa y Estado Unidos.

Los capítulos del libro organizan la temática de estudio de forma sumamente coherente. El primer capítulo, titulado “Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina”, nos introduce en el estudio del nuevo cine latinoamericano analizando su contexto social, político y cultural. A partir de ello, la autora relaciona el desarrollo del nuevo cine con tendencias tanto latinoamericanas como extra continentales, con miras a la producción de un arte relacionado con movimientos políticos, sociales y culturales propios del período de lucha anticolonial. Ello genera, como resultado, un cine propiamente regional que se rebela contra la hegemonía cultural de Europa y Estados Unidos, y contra la preponderancia cinematográfica de Hollywood.

El segundo capítulo, “Antecedentes y precursores filmicos del regionalismo cinematográfico latinoamericano”, estudia de forma muy novedosa los antecedentes cinematográficos del nuevo cine latinoamericano. Flores divide en dos la historia del cine latinoamericano anterior al nuevo cine: un cine “temprano” (desde sus inicios hasta aproximadamente la década de los cincuenta) y un cine de “transición” (desde la década de los cincuenta hasta el advenimiento definitivo del nuevo cine). La autora sostiene que en estas

dos etapas, el cine latinoamericano ya había ensayado tópicos (la vida de personajes marginales —campesinos, trabajadores e indígenas—, el hambre, la miseria, la explotación laboral y las relaciones entre civilización y progreso), recursos lingüísticos y estéticos (como el uso de actores no profesionales, la experimentación con la voz *off* y la mezcla de la ficción con el documental) que luego serán tomados por el nuevo cine de forma, abiertamente, más política, radicalizada y fuera de los canales de cine comercial.

A los antecedentes de orden contextual e histórico, añade, en el capítulo tercero, “Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano”, un recorrido por las principales instancias en las cuales los cineastas de distintos países latinoamericanos lograron trabajar en conjunto. Los festivales y encuentros de cine, comenzados a realizar durante la década del sesenta, constituyen los eventos centrales donde el debate cinematográfico se socializa más allá de fronteras específicas. Flores también dedica una importante sección al análisis de escritos teóricos sobre cine en particular, y arte, en general, realizados por los propios realizadores. No es frecuente un análisis de este rigor sobre textos de teoría cinematográfica producidos en Latinoamérica. En efecto, hay ejemplos previos, como *El cine de las “historias de la revolución”* (2002), de Octavio Getino y Susana Velleggia, donde se analizan los textos más emblemáticos del corpus teórico cinematográfico en Latinoamérica: los de Glauber Rocha, Octavio Getino, Fernando Solanas, Julio García Espinosa y Jorge Sanjinés. Flores estudia estos autores como los “pilares” del corpus teórico latinoamericano, pero a su análisis añade una gran cantidad de textos provenientes de diversos países.

Desde el estudio de la praxis cinematográfica, como también desde la escritura teórica, la autora da cuenta de los principales puntos de convergencia entre cineastas, agregando además, los principales tópicos de debate y diferencia. Así habrían divergencias entre los realizadores de orden estético-formal (preferencia por el documental o la ficción), estético-político (cine testimonial frente a un cine marcadamente militante) y comercial (inserción o no en el mercado cinematográfico tradicional). Más allá de estas diferencias, Flores logra establecer las principales visiones acerca de cómo debía producirse la obra cinematográfica del nuevo cine en cuanto a asuntos, tales

como el nivel de apertura o “imperfección” de la obra, el rol del espectador y la cultura popular en la realización del nuevo cine.

El corpus cinematográfico es estudiado específicamente en el último capítulo, “El Nuevo Cine Latinoamericano y su práctica filmica”. Aquí, estructura su estudio en base a ejes temáticos y estilísticos, dentro de cada cual va destacando algunos filmes y entrecruzándolos con otros. El rico análisis de temática, lenguaje y estilo cinematográfico desplegado por la autora aborda los tópicos centrales y las principales características estéticas que los mismos filmes proponen: el hambre, las luchas revolucionarias, el subdesarrollo, la reflexión sobre la burguesía, las relaciones entre mito y revolución, el análisis irónico de la modernidad, la solidaridad continental, el uso de material de archivo, la evidencia estilística y política del enunciador narrativo y las mezcla de ficción con documental. Algunos filmes, como es de esperarse, se mencionan y estudian en más de uno de los ejes temáticos o estilísticos propuestos por la autora. En este sentido, a ratos pareciera que estos encasillamientos generan más yuxtaposiciones de los que la autora reconoce explícitamente. Como en todo ordenamiento tipológico, algunas de las líneas demarcatorias entre temáticas son borrosas y difíciles de establecer.

Durante su trabajo, Flores establece regularidades tanto históricas como contextuales en el devenir del cine latinoamericano; regularidades que relacionan al nuevo cine latinoamericano con otros cines, así como también con otras artes. Cabe destacar, no solo el análisis de los antecedentes cinematográficos del nuevo cine, sino también su puesta en relación con la literatura y la pintura desarrolladas en el período previo al advenimiento de este movimiento cinematográfico. La autora, entiende correctamente en su conclusión, que esta es una veta de análisis comparado de artes escasamente abordado para el caso del nuevo cine latinoamericano y que debiese ser profundizada a futuro.

Flores, sin embargo, no es condescendiente con el nuevo cine. Una de sus conclusiones es que, si bien el nuevo cine “produjo una revolución a nivel estético” (296), ello no se tradujo en una difusión masiva de las obras en el propio continente. Los filmes sí tuvieron un gran recibimiento en festivales europeos, por lo que “los destinatarios mayoritarios de las películas resultaron

ser grupos ajenos a las problemáticas sociales expresadas” (127). A esta evaluación se suman problemas con respecto a la noción de espectador que se desprende de los filmes. Si bien el nuevo cine buscó el desarrollo de un espectador activo (espectador-autor), ello tropezó, a ratos con tendencias excesivamente didácticas. La intencionalidad por generar un espectador-interprete se vio contradicha por una tendencia descubierta en los filmes “a inculcar una ideología sobre el destinatario” (305) algo que, empero, se comprende perfectamente dado lo abiertamente político de este cine.

Todo estudio requiere una selección de objetos de estudio. Se podría discutir eternamente si han faltado filmes en el corpus de este libro. La abundancia de material filmico analizado es, para mí, un índice de la rigurosidad metodológica de Flores. Con todo, antes de cerrar, me permito señalar que el gran ausente del corpus cinematográfico es el cineasta chileno Raúl Ruiz, quién ya antes del golpe de Estado de 1973, había realizado más de una decena de filmes. Ruiz es nombrado un par de veces, pero su trabajo no es parte del análisis. Su complejo cine expresa divergencias estéticas e ideológicas a ratos problemáticas respecto de gran parte del nuevo cine latinoamericano. Por lo mismo, su integración, en tanto cineasta político en el contexto del nuevo cine latinoamericano, sigue siendo todavía un desafío.

El libro no cuenta con una lista filmográfica, pero su completísima lista bibliográfica es un excelente lugar de referencia para quien desee ahondar en la producción académica sobre nuevo cine latinoamericano y su contexto. Por medio de su trabajo, Flores ha logrado dar cuenta del *ethos* cinematográfico continental mediante una metodología y análisis transnacional que mira al cine desde sus vertientes estéticas, teóricas, sociales, culturales y políticas.

NICOLAS LEMA HABASH

Universidad de París 1, Panthéon-Sorbonne

nicolas.lemal1@hotmail.com