

# Cine Documental

## El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica

Silvana Flores. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

Silvana Flores

**El Nuevo Cine Latinoamericano  
y su dimensión continental**  
Regionalismo e integración  
cinematográfica



Las más de trescientas páginas del exhaustivo y documentado libro de Silvana Flores, *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración* están atravesadas por la constante presencia del conflicto, una tensión que –más allá de la forma en que se manifieste– resulta, la más de las veces, irresoluble. Por cierto, es mérito del texto dar cuenta de estas contradicciones al interior de ese dispositivo denominado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL): temas tales como la distancia entre la abundante literatura programática producida por los cineastas de la región y la efectiva concreción de los mismos en una praxis cinematográfica de alcance continental;<sup>1</sup> así como la decisión de elegir entre el documental o la ficción a la hora de la intervención o la denuncia política.

La Introducción traza el mapa del recorrido y los problemas que aborda el libro: el primero es el estudio –hasta ahora elidido–,



# Cine Documental



a partir de la producción teórico crítica tanto de los realizadores como de otros actores del movimiento, de los alcances de este cine en la práctica política de la época. Luego, polemiza con la concepción tradicional acerca de la emergencia súbita del NCL, esto es, construye una genealogía, un rastreo de antecedentes, tanto temáticos como estéticos, que confluyen hacia la década de 1950 en el NCL. Finalmente, los vínculos –apropiaciones, influencias, etc.– entre la producción teórica y cinematográfica de los realizadores latinoamericanos y las corrientes estéticas de renovación europeas y estadounidenses. La selección de los films y –agregamos– del corpus de textos teóricos responden a un criterio claramente enunciado: “(...) Fueron seleccionados como ejemplos paradigmáticos de una voluntad de integrar narrativa y espectacularmente al Nuevo Cine Latinoamericano” (XXII).<sup>2</sup>

El capítulo 1: “Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina” establece las condiciones de posibilidad para la emergencia de estas nuevas prácticas cinematográficas situadas en el marco de un proyecto de integración regional, que se propone vincularse con realizadores de las naciones del Tercer Mundo. Por una parte la dimensión sociopolítica, que encuentra su punto de partida en la Conferencia de Bandung, en 1955, prolongada por la guerra de descolonización argelina, la Revolución Cubana y la guerra antiimperialista en Vietnam. Por la otra, el enfrentamiento con los patrones estéticos y temáticos de las cinematografías dominantes, espacio que los cineastas del NCL comparten con otros realizadores que no asumen una posición de militancia política. Aquí, como se ha indicado más arriba, la búsqueda de una estrategia de integración entre realizadores que inquietan sobre la función del cine en la sociedad, encuentra antecedentes en otras áreas artísticas y culturales: plástica, literatura, música.

El capítulo 2 “Antecedentes y precursores fílmicos del regionalismo cinematográfico latinoamericano”, concentra en



# Cine Documental



cuatro rasgos característicos una serie de precedentes vinculando algunas producciones del período silente y del clásico-industrial durante el sonoro, con las películas del NCL: “La vinculación de las temáticas con la serie social y política, la centralidad de un nuevo tipo de personaje compuesto por figuras como 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 (...)” (84). Los films estudiados en el capítulo son: *¡Vuelve Sebastiana!* (Jorge Ruíz y Arturo Roca, 1953), *El mégano* (Julio García Espinosa, 1955), *Río, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1956), *Tire die* (Fernando Birri, 1958) y *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959). Sin desconocer la centralidad de *Tire dié* en la conformación de la genealogía del NCL, lo cierto es que se trata de la elección expuesta en los manifiestos del *Grupo Cine Liberación*, análoga a la que realiza el Cinema Novo en relación a la figura de Humberto Mauro. En la misma época, las producciones de José Martínez Suárez, Rubén W. Cavallotti y René Mugica formulan en sus films una poética no precisamente complaciente con el estado de las cosas, tanto en la dimensión de la crítica social como en el específicamente cinematográfico.<sup>3</sup>

Los tópicos que desarrolla el cine de la década previa al NCL se presentan en pares de opuestos, más como estructuras sociales reificadas que como momentos de una instancia dialéctica: *hambre y miseria, explotación y abuso, civilización y progreso*. Las estrategias discursivas o, de acuerdo con las categorías propuestas por la autora, los recursos estilísticos 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 (124).



# Cine Documental



En el capítulo 3 “Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano” la autora advierte: “La mayoría de los directores del NCL plasmaron en las pantallas problemáticas sociales, buscando revolucionar la realidad nacional a través de su arte, y encararon, con su difusión alternativa en estos eventos,<sup>4</sup> lazos de unidad entre ellos que les permitieron generar nuevas estrategias en pos de la liberación económica y cultural de las naciones de la región” (127). No obstante, el texto subraya una cuestión de gran importancia para el estudio del cine del período: si bien los manifiestos apuntan hacia una intervención política del cine en la realidad social de los países de América Latina, lo cierto es que sus “destinatarios mayoritarios resultaron ser grupos ajenos a las problemáticas sociales expresadas en los textos filmicos” (142). Además, si bien se señala que las reuniones contribuyeron a establecer acuerdos entre los realizadores, se omiten los conflictos, como el que enfrentó a Raúl Ruiz con Fernando Solanas en Viña del Mar, por ejemplo.

Flores recalca el impacto de la participación de los cineastas del NCL en los festivales europeos no sólo como vehículo de difusión de films prohibidos en sus países de origen, sino también como un lugar de encuentro de los cineastas latinoamericanos y los intelectuales europeos interesados en los problemas del Tercer Mundo. Queda como una cuestión a explorar, productiva para avanzar en la comprensión del período –y no sólo del NCL–, el tipo de relación que se estableció entre latinoamericanos y europeos. El texto reproduce, sin someterlo a crítica, un comentario de Régis Debray, citado por Fernando Solanas “Los latinoamericanos se conocen a través de Europa” (144) al que es difícil desconectar de su matriz etnocéntrica.<sup>5</sup> Si bien el capítulo, coherentemente con lo anticipado en la “Introducción”, pone el acento en las prácticas que resultan funcionales para el proyecto de integración cinematográfica latinoamericana –sin obviar la existencia de paradojas y contradicciones–, entendemos que el apartado más productivo, en



# Cine Documental



función de las cuestiones que expone es "El Nuevo Cine Latinoamericano y sus divergencias". La noción misma de NCL fue y es objeto de revisión en tanto son más las divergencias estratégicas –sujetas a las transformaciones históricas en cada país<sup>6</sup>– que los acuerdos efectivamente alcanzados, la común voluntad de integración continental y la definición de un enemigo común responsable del subdesarrollo en todas sus dimensiones.

Dos ejes aparecen destacados. El primero es el rol del cine en la contienda política, criterio que establece dos categorías: las realizaciones de "intervención política", incitando al espectador a tomar partido, a participar activamente; y las películas que denuncian la miseria, el sometimiento y la aculturación de los pueblos de América Latina. El segundo eje es la irresuelta cuestión del registro más eficaz para la acción política: el documental o la ficción. Como señala Flores, en la práctica ambos fueron utilizados alternativamente o bien mixturados en un mismo film.

Precisamente, el último capítulo del libro "El Nuevo Cine Latinoamericano y su práctica fílmica", se ocupa de la praxis cinematográfica mediante el análisis estilístico, temático e ideológico de las películas más representativas de cada uno de los grupos o directores. Esto es: ¿qué relación hay entre las propuestas teóricas, manifiestos, relatos históricos, debates, críticas y la realización de las películas? ¿Cuáles son las causas de la distancia entre el programa y el film que llega, si es que llega, al espectador? ¿Qué incidencia tuvo la experiencia de realización y exhibición de estas producciones sobre la elaboración teórica considerando, como se indica en el final del capítulo anterior, que en esta etapa se producen la mayor parte de los textos que interpelan el rol del cine en la construcción de una sociedad? ¿Qué prevaleció en cada una de estas instancias: la voluntad regionalista, o la urgencia y las determinaciones de la política de cada nación? ¿Podemos entender las variables estilísticas y el uso de la alegoría y la metáfora



# Cine Documental



sólo como respuesta a la censura o se trata de una elección estética?

Finalmente, el interrogante más urticante que nos deja el libro de Silvana Flores –del que es necesario destacar, además, el muy completo apéndice bibliográfico– es la cuestión de la concreta función política de estos films, pensados para denunciar o proponer una acción inmediata. Si bien conocemos, y el texto responde a ello, las condiciones de su exhibición en América Latina, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental* expone una pregunta irresuelta: ¿cuál fue la respuesta de los espectadores ante estos films? ¿Cambiaron su comprensión de la realidad? ¿O fue la certeza de los miles que entendieron que vivían (vivimos) un mundo injusto la que convenció a los realizadores del NCL? Nos referimos a los destinatarios primeros, a ese público latinoamericano de las fábricas, las villas, las favelas, las minas, los campesinos en tierra ajena, etc. Probablemente no hay respuesta para esto. En todo caso el libro nos deja una pregunta que, probablemente, no tenga respuesta.

Para finalizar apuntemos una cuestión que atraviesa, como un texto segundo, este libro dedicado al estudio del cine como instrumento, arma, discurso político: las políticas cinematográficas. Ellas son algo más que la anulación de un régimen de censura o el incentivo estatal para la producción cinematográfica. Aun en los momentos –por cierto breves– en que se impuso una voluntad democrática, no existió una política de integración cinematográfica latinoamericana. Desde esta perspectiva, el libro de Silvana Flores nos recuerda que aún hoy, cuando las naciones de gran parte de América Latina procuran construir –y de hecho funcionan– estrategias de integración continental, es más fácil, por ejemplo, conseguir un repuesto para automóvil que una película o un libro realizado en el Mercosur.

La integración cinematográfica es, todavía, un horizonte lejano.





# Cine Documental



Por Héctor Kohen

## Notas

---

<sup>1</sup> El tiempo del Nuevo Cine Latinoamericano es también el del intento de construcción una geografía cuyos límites no dependen de la matematizable horizontalidad de meridianos y paralelos sino de una verticalidad cuyo eje es la dependencia política de las naciones que la integran. La denominación hace parte de una geopolítica que, tal como se señala en la introducción, incluye, al menos en su programática, a las naciones del Tercer Mundo

<sup>2</sup> Esta delimitación del campo de estudio deja afuera el temprano distanciamiento de Raúl Ruiz. También, desde el campo de la crítica, a la revista *Cine al día*, editada en Caracas, exponente de un agguionado realismo socialista, probablemente la publicación más influyente en el campo de los estudios contemporáneos sobre el cine latinoamericano

<sup>3</sup> Salvo que se considere que cuestiones como la privatización de la educación, la corrupción, la injusticia o la marginalidad no son problemas nacionales y latinoamericanos

<sup>4</sup> Encuentros, congresos y especialmente festivales tanto en América Latina –Viña del Mar, Mérida, Caracas– como en Europa (Santa Margherita Ligure, Berlín, San Sebastián, Pésaro por ejemplo).

<sup>5</sup> La presentación de *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973) fue atacada por la crítica europea en Pesaro. “La crítica europea impugna que esta película haya utilizado una metodología tradicional (...), los que ellos definen como los modelos clásicos del cine burgués. (...) Hablan de paternalismo técnico, o sea que los molestaba que la película fuera en color (...). Si la puedes hacer más o menos bien técnicamente, resulta que no tiene que ser prolija: sucia, mal pegada y entonces pasa.” La traición de la burocracia sindical”, entrevista con el Grupo Cine de la Base en *Cine al día* N° 19, marzo de 1975, Caracas.

<sup>6</sup> Véase, en diversos pasajes del libro, las distintas posiciones que asume el colectivo *Cine Liberación* en función de los cambios al interior del peronismo en la Argentina desde la realización de *La hora de los hornos*.