

laFuga

El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta

Entre el mito político y la modernidad fílmica

Por Nikolai Borella

Director: [Isaac León Frías](#)

Año: 2013

País: Peru

Editorial: Universidad de Lima

Tags | **Cine latinoamericano** | **Cine moderno** | **Cine político** | **Cánon** | **Estética del cine** | **Crítica** | **Estudios de cine (formales)** | **Lenguaje cinematográfico**

Nikolai Borella Behrendsen, estudió Sociología en la Universidad de Valparaíso. Profesor del área de Formación Disciplinar de la carrera de Pedagogía en Historia y Ciencias Sociales de la Universidad Viña del Mar. Participa en investigaciones en curso en ambas instituciones y co-organiza desde hace algunos años el curso de Sociología del Cine con Jaime Massardo (UV) Ir a : Entrevista a Isaac León Frías

Editado en febrero de 2013 por la Universidad de Lima y presentado en noviembre en el XXV Festival Internacional de Cine de Viña del Mar realizado el mismo año, el libro escrito por el sociólogo peruano Isaac León Frías es una significativa contribución al conocimiento del proceso estético y político del cine latinoamericano que tuvo lugar durante la década de 1960 y la primera mitad de la década siguiente en los países de la región.

La investigación está cruzada de principio a fin por dos preguntas fundamentales. La primera corresponde a si hubo un *nuevo cine* en el periodo señalado. Su respuesta está presente a lo largo del libro, respondida a través de nutridas referencias a los(as) cineastas, sus obras y a los textos que produjeron, y abordada mediante un enfoque de historia comparada que considera las particularidades de los contextos sociopolíticos de los países de la región y la situación -siempre diversa- de las cinematografías locales en sus relaciones con el campo artístico y los actores sociales, políticos y económicos.

La segunda pregunta es central, permanente, fundamental, siempre presente en las reflexiones sobre el proceso estético político: ¿el nuevo cine configuró un movimiento? Si bien tanto los estudios como los festivales han aportado a la construcción de conocimientos sobre esta experiencia fílmica local y regional, la crítica que hace el autor a gran parte de estos consiste en que “se fue instalando una versión no ya afirmativa, sino triunfalista apologética, indiscutible, de la absoluta validez de las teorías y de las prácticas” (32), la que de cierta forma totalizó el fenómeno en la región, obliterando las particularidades culturales y políticas de las experiencias cinematográficas locales.

Según el autor, desde la década de 1960 el uso de la expresión *nuevo cine*, “se extiende y se convierte poco a poco en una categoría que se acepta sin discusión, pese a la insuficiencia de su definición y de sus alcances -... y que incluso- se continúa usando durante la década siguiente, cuando buena parte de América del Sur estaba caracterizada por la instalación de dictaduras militares muy represivas” (20), crítica que lo conduce a plantearse como objetivo que su investigación sea “un aporte a una mejor ubicación y conocimiento de las diversas iniciativas que convergen en ese concepto y en el contexto en que se sitúan” (22).

Para lograr su objetivo, el autor traza un mapa de los principales textos en los que se ha abordado el fenómeno de manera más o menos integral, considerando más de veinte estudios, entre los que destacan, por la importante referencia que hace a ellos, los realizados por Paulo Antonio Paranaguá,

Julianne Burton, John King y por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM. Sin embargo, más allá de la constitución de este cuerpo de estudio central, en el desarrollo de la investigación León Frías remite a un sinnúmero de documentos –entrevistas, catálogos, análisis de obras, manifiestos, textos de teoría del cine, artículos periodísticos y artículos historiográficos y sociológicos– con los que va sustentando la bien articulada construcción de sus problemas y que refieren a cuestiones tan fundamentales, como por ejemplo, el lugar de las obras y sus autores(as) en las sociedades de la región, el proceso de comunicación audiovisual, la participación de los agentes promotores, difusores y los *públicos*, las filiaciones artísticas, políticas y teóricas de los(as) cineastas –así como también sus propias elaboraciones textuales– y los contextos artísticos, políticos e intelectuales de los países de América latina.

Respecto al material fílmico, el autor hace evidente las insuficiencias en su disponibilidad y plantea como un desafío la acción conjunta de instituciones como las cinematecas, los archivos, las universidades, los organismos estatales e internacionales de promoción del cine para digitalizar, restaurar y poner los documentos fílmicos a disposición de cineastas, investigadores, estudiantes y difusores.

Isaac León Frías logra llegar a responder la pregunta acerca del carácter de movimiento del nuevo cine latinoamericano gracias al desarrollo de una investigación que incorpora, profundiza y cuestiona el conocimiento producido al respecto, a su actitud crítica con las mistificaciones y categorías sacralizadas y a su conocimiento profuso de las obras fílmicas, los(as) cineastas, los contextos sociopolíticos, las estructuras económicas, los panoramas cinematográficos locales, los escenarios comunicacionales, las posiciones teóricas, las filiaciones de los nuevos y especialmente el problema de la modernidad fílmica y del mito político (como anuncia el subtítulo del libro). Finalmente, la respuesta que nos proporciona, refiriendo al llamado *paisaje después de la batalla*, es:

<blockquote>

“Que todos ellos, los ortodoxos y los heterodoxos, hicieron un cine nuevo es un hecho que –creo– no admite discusión. Por eso se puede afirmar con certeza que en esos años hubo una comprensible y legítima voluntad de renovación y, sobretodo, que se hizo un conjunto de películas con propuestas expresivas *nuevas*, que contribuyeron a enriquecer el abanico de la estética de la modernidad y el acervo cultural del país en que se hicieron y de la región en su conjunto. Eso es lo que permanece y lo que se debe rescatar, pero poniendo muy seriamente en duda –como lo hemos hecho– la existencia de un movimiento regional, de algo más que un proyecto concebido y alentado al calor de los debates políticos y culturales de esos *años de la conmoción*” (438).

</blockquote>

El enfoque de historia comparada permite al autor ir construyendo la trama investigativa que desemboca en su tesis. A ella arriba haciendo un largo recorrido que comienza en el estudio de los contextos cinematográficos, estéticos y políticos de emergencia de los nuevos cines, se continúa luego en la indagación y reflexión de las teorías y las filiaciones que los sustentaron y concluye en el estudio del problema de la modernidad fílmica.

La primera parte del libro comienza con el estudio de las condiciones materiales e imaginarias de los contextos de surgimiento del nuevo cine, dando un lugar importante a las dimensiones estética, económica y política de las cinematografías de cada país, expresada cada una de estas en las rupturas (y continuidades) de la nueva generación de cineastas que daba contenido a los nuevos cines en la región y el mundo, en las transformaciones de la industria y los desplazamientos del espacio audiovisual y en el contexto sociopolítico de la década de 1960 sintetizada en el crítico y crucial año 1968. Por su parte, como la aparición de los nuevos cines no fue un proceso homogéneo, el autor estudia caso a caso las cinematografías locales que los anteceden, agrupándolas de acuerdo a si eran países con industria fílmica o países con escasa o incipiente actividad fílmica, llegando así a dar cuenta mediante el análisis comparativo de lo que llama *un paisaje fragmentado*, pues si se intenta “tener una visión de totalidad, nada parece favorecer a la posibilidad de una corriente mínimamente homogénea” (144). Pero situándose más allá de la búsqueda de totalidad, el autor manifiesta que sí hubo un cambio, argumentando que “si no hubo un movimiento regional, hubo sí, y mal que bien, corrientes nacionales, o al menos intentos de formarlas, y hubo también en ellas, y fuera de ellas,

obras valiosas y novedosas que aportaron a una apertura del cine hecho en América latina a las tendencias expresivas más avanzadas del cine mundial. Y ese aporte no se hizo desde la mimesis o la reproducción, sino desde la creación a partir de las propias circunstancias.” (147).

La segunda parte del libro explora las posiciones y raíces estéticas y políticas de los nuevos cines remitiendo a las teorías producidas por la nueva generación de cineastas, abordando de manera detallada problemas como la falta de circulación de las teorías –sólo locales, ninguna regional– en el escenario latinoamericano, la reafirmación de la noción de autor –especialmente en los países con industria fílmica–, la comprensión del ideal participativo y comunitario en la creación –que cuestiona la tesis de la participación popular creativa–, la construcción de la noción de pueblo y la ideologización de lo popular –tanto por las adscripciones que los artistas e intelectuales le dan, como por la actitud de hablar de lo popular con palabras prestadas constituyéndose como portavoces de lo popular–, el lugar de conceptos como nacionalismo, revolución, liberación y Tercer Mundo en el discurso –a veces usos maniqueos o simplistas debido a que las teorizaciones no siempre hallaron consonancia en las obras–, y el problema de la negación del pasado fílmico o el mito del punto cero –que el autor cuestiona por su orientación teleológica y mesiánica–. Por su parte, al momento de explorar las filiaciones, el autor destaca una variedad de las fuentes, entre las que destaca el neorrealismo, una serie de documentalistas europeos y norteamericanos (de EE.UU. y Canadá), la vanguardia soviética de la década de 1920 y las por él llamadas *plataformas intertextuales* –el indigenismo, el modernismo brasileño, los realismos literarios y los postulados teóricos de Brecht–.

Finalmente, en la tercera parte el autor reflexiona respecto a un problema al que, según él, no se le ha prestado debida atención, y es el problema de la modernidad fílmica. Lo aborda recurriendo con empatía crítica a los modelos elaborados por distintos autores que distinguen entre lo clásico y lo moderno, llegando a dos importantes conclusiones. Primero, que “no existe en absoluto un estilo moderno, –sino que– hay una pluralidad de estilos que pueden asociarse a una estética de la modernidad o, si se quiere, a una poética o, más bien, a un conjunto de poéticas (lo que abre la comprensión del problema a) un abanico muy amplio de posibilidades expresivas que difícilmente pueden establecer una categoría orgánica” (264), y en segundo lugar, que “con la quiebra de los modelos genéricos, las experiencias fílmicas se abren, y de manera incluso inevitable, a un mayor hibridismo, el cual motivará un cine de características más explícitamente mestizas” (278), que se manifestará en el vínculo con los discursos de cambio social y cultural, en la reducción de los límites entre ficción y documental, en la presencia de influencias del pasado –más por la vía culta que popular–, por la hibridez de la tradición y la modernidad –con sus especificidades regionales y locales–, y finalmente, en la articulación entre reflexividad y realismo. Sólo después de esta larga discusión y gracias a ella, va configurando una cartografía que remite a los(as) cineastas y las obras que forman parte del nuevo cine, siendo siempre crítico con los relatos canónicos y la sacralización de las obras, pero también cauteloso y ecuánime al momento de incorporar a aquellos(as) cineastas que se situaron en los márgenes del proceso.

Sin duda, el conocimiento del fenómeno investigado, junto la profundidad, la elocuencia y la actitud crítica de Isaac León Frías, dan a esta obra un lugar especial en el campo de estudios del cine latinoamericano, transformándose por ello en un punto de referencia que abre temas, cuestiona mitos, ofrece una visión de conjunto y en particular y aporta tesis valiosas para continuar y ampliar los itinerarios investigativos del cine latinoamericano.

Notas
