

**EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO
DE LOS AÑOS SESENTA: ENTRE EL
MITO Y LA MODERNIDAD FÍLMICA**

Isaac León Frías

Lima

Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013

474 páginas

62 Soles / 16,80 euros



De la vasta bibliografía sobre el tema, el libro de Isaac León Frías no es más de lo mismo. Una razón para afirmarlo está en el argumento y la propuesta radical del trabajo: romper con una tradición crítica que, según el autor, continúa hasta hoy difundiendo una mirada idealizada y complaciente del Nuevo Cine Latinoamericano. En el momento de su aparición, la expresión se convirtió rápidamente «en un membrete, un rótulo y una bandera» (p. 32) cuya fuerte dimensión ideológica y política la transformó en una «categoría ética» superior. Con los años, la falta de debate instaló una versión «trionfalista, apologética, indiscutible, de absoluta validez de las teorías y las prácticas» (p. 32). Frente a este panorama, León Frías sostiene que «es la hora de terminar, y desde hace un buen tiempo, con esa historia oficial, como con cualquier otra de esa naturaleza, y eso pasa por la revisión, el cotejo y el análisis» (p. 32). La reflexión es significativa en el caso de León Frías, quien desde la dirección de la legendaria revista peruana *Hablemos de cine* y en su trayectoria como crítico, fue testigo del sur-

gimiento de los nuevos cines y colaborador de su idealización: «a esa imagen de *superioridad* contribuimos muchos, y no me excluyo de ese empeño al que, desde hace mucho, no puedo ver de la misma forma como lo veía en el momento de su nacimiento y desarrollo, y en el contexto que entonces se vivía» (p. 32). Por lo tanto, la pregunta que se hace el lector es: ¿qué nos queda entonces si erradicamos esa noción convencional del Nuevo Cine Latinoamericano? León Frías tiene una respuesta: «se puede afirmar con certeza que en esos años hubo una comprensible y legítima voluntad de renovación y, sobre todo, 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 en muy seria 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*» (p. 438).

El autor encuentra en la modernidad cinematográfica un nuevo común denominador que le permite no solo agrupar el estudio de estos nuevos cines latinoamericanos bajo un mismo paraguas, sino incorporar otros cineastas y películas regionales al canon tradicional. Esta es, junto al llamado a romper con una visión tradicional del fenómeno, la otra novedad del libro: un nuevo mapa-mirada de la cinematografía de los 60 más flexible en sus fronteras y menos politizado en su significación. Tras una introducción de cuatro puntos temáticos, el libro está organizado en tres partes; cada una está dividida en capítulos, y estos, a su vez, repartidos en breves secciones. El volumen ofrece un apartado de conclusiones finales, un índice bibliográfico y de títulos de gran utilidad para consultas posteriores. Desde la introducción, el autor atrapa con una escritura llana en tono de ensayo que, con gruesas pinceladas, avanza rápidamente

para subrayar la naturaleza polémica de su perspectiva, generando grandes expectativas en el lector. Al revisar la bibliografía existente sobre el tema, León Frías deja en claro el carácter radical de su postura y se desmarca de la producción del mexicano Gil Olivo o los argentinos Octavio Getino y Susana Vellegia, cuyas perspectivas, de acuerdo con el autor, no han logrado tomar la distancia necesaria y continúan reproduciendo la dimensión mitológica del fenómeno. Si hay una figura que se salva de caer en un enfoque oficialista de los nuevos cines latinoamericanos, es la de Paulo Antonio Paranaguá, en quien el autor reconoce un antecedente –y una inspiración– de su línea de abordaje. Efectivamente, la crítica historiográfica de León Frías está en plena sintonía con las observaciones del brasileño a lo que llamó «la leyenda dorada del NCL».

En la primera parte, «Los marcos y los activos de los nuevos cines», el autor revisa el auge y la decadencia de las industrias y atiende a los procesos históricos de producción con el fin de hacer visible la heterogeneidad de condiciones de las prácticas filmicas regionales. Esta apertura del estudio sirve a León Frías para ilustrar un aspecto clave de su argumento: un panorama fragmentado y desarticulado que se opone a una idea de unidad y da cuenta de la imposibilidad de hablar de un movimiento regional –sino de corrientes nacionales–. En el primer capítulo, «Contextos», el autor recorre los ingredientes que formaron ese caldo de cultivo del que surgirán las rupturas a fines de los 60: el auge del cineclubismo, las cinematecas, las revistas de cine, la crítica especializada, la creación de centros de cinematografía universitarios, la llegada de la televisión en América Latina, el impacto del 68 global y el boom narrativo. Mientras los estudios convencionales centran su atención en los movimientos cinematográficos europeos como antecedentes del Nuevo Cine Latinoamericano, León Frías redirige la mirada al escenario local y subraya la influencia de los cineastas que, desde

los contextos industriales o tradicionales, desafiaron y renovaron la cinematografía nacional. Aunque es muy breve este apartado, vale la pena la mención a las novedades que a fines de los 50 y comienzos de los 60 aportaron Luis Buñuel, en México, Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, en Argentina, Nelson Pereira Dos Santos, en Brasil, Jorge Ruiz, en Bolivia, y, en Cuba, el caso de *El mégaro* (1956), codirigido por Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. A continuación de esta sección, el autor introduce el surgimiento de una nueva generación de cineastas, muchos de ellos formados en escuelas europeas, que protagonizará las rupturas en cada contexto. En el segundo capítulo llamado «Cartografías», León Frías se ocupa de los casos nacionales, y diferencia las cinematografías con industria propia –Argentina, México y Brasil– de los países con escasa o nula actividad fílmica –Cuba, Chile, Colombia, Bolivia, Perú, Uruguay y Venezuela–. Esta discriminación no es gratuita: no todos los movimientos nacionales aspiraron a terminar con la industria, «sino a modificarla, a darle una nueva orientación» (p. 83). Salvo en el caso argentino del Grupo Cine Liberación y Cine de la Base, tanto en México, como Argentina y Brasil, no hay una ruptura con la industria sino la aspiración a «tener en ella una capacidad de gestión y de producción en términos distintos a los que se venían ejerciendo» (p. 83). Para León Frías, el caso cubano implica una excepción: ahí es posible hablar de «un nuevo cine de un modo literal, pues se edifica una nueva infraestructura, nuevos cuadros técnicos y artísticos, y se elaboran filmes que no tienen precedentes en la industria» (p. 85). Los recorridos de este capítulo refuerzan el carácter heterogéneo de las corrientes y matizan algunas de las rupturas sesentistas al señalar las continuidades o articulaciones en los sistemas de producción tradicionales.

En la segunda parte, «Posiciones y raíces de los nuevos cines», León Frías revisa la elaboración teórica de los casos nacionales y repasa las

corrientes más significativas que nutrieron a los nuevos cines: el Neorrealismo, los nuevos paradigmas del cine documental, Eisenstein y la vanguardia soviética, el indigenismo, el modernismo brasileño, realismo literarios y los postulados de Bertolt Brecht. En la discusión sobre los manifiestos hay referencias a los textos de Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino, Jorge Sanjinés, Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Carlos Álvarez, testimonios de una entrevista al uruguayo Mario Handler de 1969 y una breve reseña a los textos que aparecieron en México y Chile. León Frías debate aquí la posibilidad de concreción real de algunos postulados. Ejemplo de ello es la discusión en relación al texto de Sanjinés y el uso de la expresión «realización horizontal» que, según el autor, falta a la verdad, «pues si bien participaron mineros y pobladores en *El coraje del pueblo*, desempeñan allí un rol similar al que en otros casos desempeñan los actores profesionales o los extras» (p. 166); una crítica que en este caso no contempla la apuesta de Sanjinés en que fueran los propios protagonistas (sobrevivientes, familiares) quienes, al poner en escena la masacre de Catavi y otros episodios, pudieran desplegar una memoria colectiva con la que alcanzar mayor autenticidad en la representación de los hechos históricos. Al concluir, el autor hace hincapié en la impronta fundacional de estas teorías que «instalan casi una épica conceptual (que es, en verdad, una retórica conceptual) eufórica y triunfalista» donde las corrientes negaron la tradición que las precedió. En otras palabras, dice León Frías, «los nuevos cines se edifican casi sobre el vacío» (p. 202). Aquí también el autor está en sintonía con la crítica de Paraguá a quienes partían del presupuesto implícito de que la historia empieza con el cine de los años 60, borrando o haciendo tábula rasa con todo lo anterior, o a lo sumo reconociendo pioneros asilados.

En la tercera parte del libro, León Frías ofrece un abordaje analítico de los nuevos cines

latinoamericanos desde la perspectiva de la modernidad cinematográfica que pone en primer plano la cuestión del canon –su política de ingreso–. El propósito del autor es terminar con «el óstataat ideológico-estético que ha venido siendo el criterio de calificación de lo que ingresa a la categoría más o menos cerrada de ese movimiento plural» (p. 277). Para León Frías, «no todo el *nuevo cine* latinoamericano de esos años ingresa automáticamente a la categoría de la modernidad estética, ni todo lo que puede incorporarse a la modernidad forma parte de ese nuevo o nuevos cines. El debate está abierto» (p. 277). Tras una breve conceptualización de la «modernidad mestiza» que convoca esta tercera parte, el autor aborda la producción documental del período ordenada bajo diferentes categorías. El lector se encontrará con breves textos analíticos que recorren los conocidos subtítulos de «documental de denuncia», «el collage político», «las marcas del directo» y otros más novedosos como «El enfoque etnobiográfico», que incorpora el cine del argentino Jorge Prelorán, o «el metadocumental», que se refiere a la obra de los colombianos Mayolo y Ospina *Agarrando pueblo* (1978). Pero lo más original de esta última parte es el apartado de las ficciones, donde León Frías diferencia los relatos canónicos del Nuevo Cine Latinoamericano de otras narrativas «que se identifican en menor grado o no se identifican en absoluto» (p. 327). Los primeros se organizan en marcos nacionales, como «la trilogía del sertón», que incluye *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Los fusiles (Os Fuzis)*, Ruy Guerra, 1963) y *Dios y el diablo en la tierra del sol (Deus e o Diabo na Terra do Sol)*, Glauber Rocha, 1964), o «De la antiépica urbano-pueblerina a la épica militante», que reúne a *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) y *Los hijos de Fierro* (Fernando Pino Solanas, 1975). Los segundos se agrupan en categorías

originales, como la de «Intimidades», donde el autor reúne narrativas de escasos personajes y ambientes cerrados e invernales, como *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) y *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), la brasilera *Noche vacía* (*Noite vazia*, Walter Hugo Khouri, 1964) y las mejicanas *Familiaridades* (Felipe Cazals, 1969), *La hora de los niños* (Arturo Ripstein, 1969) y *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1976).

Quien lea este libro encontrará un estudio que desmonta las coyunturas, los antecedentes y los rasgos centrales que comprenden la noción del Nuevo Cine Latinoamericano y, mediante un común denominador, como es el de la modernidad cinematográfica, podrá recorrer ese mismo canon pero renovado y articulado a las tendencias globales, con mayor flexibilidad en sus márgenes cronológicos y geográficos. Este es sin duda un trabajo de cabecera para estudiantes, que alimenta el espíritu crítico y el cuestionamiento de lecturas y convenciones canónicas. Para la crítica académica e investigadores de posgrado, es esencial en su llamado revisionista, aunque las siguientes observaciones podrían discutirse. Una mayor explicitación y ampliación de los textos de la «historia oficial» con la que el autor confronta hubiera fortalecido su argumento. De hecho, una mención más detallada del camino abierto por Paranaguá y su crítica historicista en la introducción hubiera arraigado esta contraposición a un terreno bien sólido e identificable.

Por último, la propuesta del libro acompaña una tendencia de la crítica histórica que, al abordar las prácticas culturales sesentistas, contrasta el énfasis tradicional puesto en el terreno ideológico-político con nuevas perspectivas. El cine, el teatro, las artes visuales, la literatura y la música de ese período están siendo revisadas y leídas desde otros terrenos que trascienden el exclusivismo de lo político. Esto implica una coexistencia de miradas o capas interpretativas que equilibran el peso o, más bien, el sobrepeso de lo político. En este sentido, el trabajo de León

Frías por momentos parece renegar, irse a un extremo y querer sacarlo de la ecuación. Cuando confronta con manifiestos de la época, el autor se centra en examinar los postulados de acuerdo a su validez práctica y, si bien con esto desmitifica el discurso de los cineastas, pierde la oportunidad de contribuir al entendimiento de por qué y con qué sentido fueron elaboradas estas teorías y qué otros discursos están latentes en ellas. En ocasiones, y no solo en el caso de los manifiestos, es como si quisiera reparar ese momento en el que el compromiso político o la pasión «enturbiaban la posibilidad de una lectura y una valoración más justa y ecuánime». Pero tal vez se trata de una dimensión fundamental de los procesos culturales sesentistas. En vez de descartar o invalidar la zona más radicalizada de los discursos que construyen tradiciones selectivas en torno al NCL –como ocurre en cualquier movimiento o formación cultural en períodos de confrontación/intervención–, esos postulados podrían entenderse como portadores, expresiones de las ideologías o la «estructura de sentimiento» que atravesaban la experiencia de los cineastas, de los significados y valores que atribuían a sus prácticas, que en ese momento tenían objetivos (de intervención política desde el cine) necesariamente distintos de aquellos que hoy tenemos quienes analizamos el fenómeno histórico. Pero más allá de estas consideraciones, sin duda, el libro de León Frías es un notable aporte en la revisión del tema.

Cecilia Lacruz

**TURISTAS DE PELÍCULA. SUS
REPRESENTACIONES EN EL CINE
HISPÁNICO**

Antonia del Rey-Reguillo (ed.)

Madrid

Biblioteca Nueva, 2013

196 páginas

16 €