

**REY
DESNUDO**
REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Mestman, Mariano (coord.): *Las rupturas del '68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016.

Cecilia Nuria Gil Mariño

Universidad de Buenos Aires / CONICET / Universidad de San Andrés
cecigilmariño@gmail.com

Fecha de recepción: 19/04/2017
Fecha de aprobación: 08/06/2017

Las rupturas del '68 en el cine de América Latina, compilación coordinada por Mariano Mestman, reúne ensayos de destacados académicos de Iberoamérica. Más allá de la incorporación ineludible del análisis de los flujos culturales y sensibilidades transnacionales en los distintos artículos, el espíritu del libro es indagar sobre las configuraciones culturales específicas de los campos cinematográficos para pensar las rupturas “como concepto clave y en plural, para observar su carácter no equívoco” (p. 14) desde su dimensión política y contracultural. En este sentido, la propuesta plantea visitar al “Nuevo Cine Latinoamericano” desde 1968 como escenario simbólico de las transformaciones socio-culturales en el mundo dentro de una temporalidad que lo excede, apoyándose en la idea de Fredric Jameson de una “larga década de 1960”¹.

¹ Jameson, Fredric: *Periodizar los 1960*, Córdoba, Alción, 1997.

De esta manera, la perspectiva del libro propone al lector dos movimientos sumamente originales. En principio, frente a la proliferación de enfoques comparativos y transnacionales sobre las cinematografías en América Latina de las últimas décadas, el planteo de estos estudios vuelve a poner el acento sobre las especificidades locales repensando las tramas epocales de los nuevos cines latinoamericanos de los años sesenta y setenta. En la presentación del libro, Mariano Mestman realiza un agudo análisis historiográfico sobre el tema para delinear los objetivos y las discusiones de los trabajos compilados. Resalta la importancia de no encasillarse en “modas académicas” señalando una cita del historiador británico E. P. Thompson respecto de que “(sin ser pro ni anti) muchas veces hay zonas de las discusiones en torno a los sistemas teóricos que terminan distrayendo de los problemas históricos y convirtiéndose en impedimentos para su estudio” (p. 53).

En segundo lugar, el giro a lo local de las discusiones sobre el cine latinoamericano, qué se entiende por tal en cada coyuntura y espacio, se enriquece al volver a lo regional por la fuerza de su propio *ritornello*. Este enfoque recupera los intersticios de las discusiones de los cineastas de la época y plantea un mapa más inestable de los proyectos para el cine en aquellos años. En cada país, los protagonistas de las rupturas tuvieron diversos vínculos con el Estado y con la producción comercial, lo que suscitó diferentes debates en cuanto a los rasgos de los cines nacionales, las características de la producción, la relación con otras manifestaciones artísticas y los nuevos circuitos de exhibición como propuesta política y estética.

El libro propone una división en dos partes. La primera de ellas, titulada “Casos nacionales”, recoge investigaciones sobre Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México y Uruguay. Los ocho artículos buscan cuestionar las autoimágenes de los cineastas del período, así como también escapan de los análisis convencionales de las películas y de las discusiones políticas y culturales y, en algunos casos, proponen originales corpus de fuentes. Asimismo, todos los trabajos buscan enmarcar sus objetos de estudio en el clima de época marcado por la emergencia del sujeto estudiantil en particular y de la juventud en general como un actor político social central tanto en Europa como en América Latina.

En el primer artículo, David Oubiña realiza un agudo análisis sobre las relaciones entre los diversos actores del campo cinematográfico y sus discusiones en la Argentina desde fines de los cincuenta hasta comienzos de los años setenta. El autor propone pensar los filmes *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956) y *Tire dié* (Fernando Birri, 1956-58) como dos intervenciones cruciales que anticipan las formas políticas y estéticas de la década de los setenta. Estas nuevas formas son abordadas a través de un estudio sobre la novedad radical (en el sentido de su significado político-cultural y social) planteada por la llegada de la película *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968). Oubiña pone en diálogo a este filme con otros como *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) y *The players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969) para pensarlos en el contexto de la cultura de masas en los años sesenta en la Argentina. En un juego relacional entre filmes, directores y grupos, el autor demuestra la complejidad del campo cultural argentino en su desarrollo diacrónico, remarcando la existencia de una cierta permeabilidad entre vanguardia estética y radicalización política, dos formas de intervención que recién en los albores de los años setenta se habría vuelto irreconciliables.

El segundo artículo, a cargo de Javier Sanjinés, se centra en la producción de su primo, el reconocido cineasta boliviano Jorge Sanjinés. El autor pone en diálogo a estas películas con la dimensión de la represión estatal en Bolivia en los años sesenta. Propone pensar esta relación a través del concepto de “transculturación desde arriba” y “transculturación desde abajo”, y señala que el grupo Ukamau —dirigido por Jorge Sanjinés— a partir de una transculturación desde arriba permitió la denuncia de los atropellos militares pero que sólo el “cine necesario” de las décadas posteriores habilitó “(...) una transculturación desde abajo que permitía denunciar con mayor eficacia y autenticidad, la no superada colonialidad” (p. 137). Para el autor, es a partir de filmes como *El coraje del pueblo* (1971) y *La nación clandestina* (1989) que Jorge Sanjinés logra esta transculturación desde abajo, paradójicamente paralela al fracaso de las expectativas revolucionarias.

El tercer artículo está dedicado a Brasil, en el cual Ismail Xavier indaga sobre los debates de la generación del Cinema Novo y el Cinema Marginal a partir de los análisis de sus obras. Tomando el corpus obligado de Glauber Rocha y Rogério Sganzerla, Xavier analiza los planteos sobre la nación en la producción de ambos cineastas a partir de la idea del subdesarrollo. El autor señala, al respecto, que el debate y la militancia “favorecieron la creación de formas y modos de producción

alternativos, lo que permitió la sucesión de experiencias que integraron cine brasileño y modernidad estética, a pesar del panorama de subdesarrollo técnico-económico y del régimen político-conservador” (p. 153). *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964) se presenta, de acuerdo a Xavier, como una obra-síntesis que marca una manera de concebir la historia como teleología donde el *telos* es la revolución. Esta mirada se quiebra con la irrupción de la dictadura militar ese mismo año 1964. Se producirá entonces el pasaje de la *estética do fome* (estética del hambre) a la *estética do lixo* (estética de la basura), donde las alegorías pasarán de la “promesa de felicidad” a la “contemplación del infierno”. Al descartar la forma programática del nacionalismo cinemanovista, la nueva estética de la violencia instala el desconcierto y obliga a repensar toda la experiencia” (p. 157 y 158). Xavier remarca que la antiteleología se desdobra en dos actitudes, la temática pero también la que impregna el propio estilo de representación, donde las experiencias de transgresión se presentan en un cine experimental en conflicto con los parámetros del mercado.

Los artículos de Iván Pinto y Sergio Becerra enfocan, a partir de los casos de Chile y Colombia, en las relaciones entre las protestas estudiantiles y la producción cinematográfica. Concentrándose en el Nuevo Cine Chileno, Pinto explora la influencia del contexto de agitación estudiantil en la emergencia de un cine de corte exploratorio, social y en gran medida documental. El autor propone que existió una renovación generacional con una sensibilidad común y una cultura compartida. El artículo, además, plantea una lectura sobre las discusiones estéticas nacionales en el Primer Festival latinoamericano de cine y el Primer Encuentro de cineastas de 1967, que se continuaron en 1969 en Viña del Mar. El trabajo toma diferentes filmes que le permiten indagar sobre los cambios en los sistemas expresivos y las búsquedas estéticas en un marco de ebullición política.

Por su parte, Becerra también remarca el papel fundamental que ejercieron los espacios de sociabilidad estudiantil en el 68 cinematográfico en Colombia. El trabajo rastrea las producciones de estos grupos y la importancia de la muerte y el entierro simbólico del sacerdote Camilo Torres Restrepo para el desarrollo de estas producciones. Toma también el caso de la intervención mediática de Carlos Álvarez *¿Qué es la democracia?* (1971), que buscaba llegar a un público más amplio indagando en las discusiones sobre la relación con el público.

En el sexto capítulo, Juan Antonio García Borrero estudia el caso cubano, proponiendo una intrahistoria del 68 audiovisual en la isla. El autor plantea que esta fecha coincide con el surgimiento de un pensamiento crítico sobre la Revolución al interior de los círculos intelectuales y artísticos frente a la evocación de un “momento único de iluminación fílmica colectiva, gracias sobre todo a los cuatro clásicos de ficción facturados por la fecha (...) como un buen número de excelentes documentales” (p. 251). Los cineastas del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) tuvieron que lidiar con las mismas dos grandes ideas que ocupaban todos los foros de debate latinoamericanos: la del subdesarrollo y la del rol de los intelectuales en este nuevo escenario de lucha. De este modo, el enfrentamiento entre las nociones de compromiso político y de vanguardia estética volvió cada vez más tensa la situación del Instituto porque el gobierno revolucionario les pedía el rasgo único que precisaba. El discurso revolucionario se tornaba cada vez más intolerante a lo “despolítico” y La Habana, aun sin poseer una larga tradición cinematográfica, llevaba consigo el peso simbólico de promover un cine revolucionario latinoamericano.

Álvaro Vázquez Mantecón también resalta, en el séptimo capítulo, la dimensión juvenil de las rupturas del campo cinematográfico en el caso mexicano. En su análisis, se ponen de manifiesto los cambios ocurridos a lo largo de la década del sesenta en el modo de concebir al cine y en la actitud de los artistas e intelectuales, así como el desarrollo de las relaciones hasta ese entonces inexistentes entre el cine mexicano y el latinoamericano. El autor señala además, la transformación de los modos de producción y la configuración de una red de distribución y exhibición alternativa. En medio de los conflictos que desembocaron en la masacre de Tlatelolco de 1968, los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) organizaron “brigadas fílmicas” que plantearon nuevos modos de hacer películas. En los años setenta, estas nuevas formas dieron lugar a movimientos como los *superocheros* entre los cuales el autor encuentra algunos referentes más cercanos a la contracultura y otros más vinculados con la militancia política (a través de espacios como la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Octubre).

Por último, en el octavo capítulo Cecilia Lacruz aborda el caso uruguayo, historizando las transformaciones y rupturas de los primeros años sesenta que antecedieron a la creación en 1969 de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3m). Esas acciones estuvieron ligadas particularmente a las del semanario *Marcha*, que contaba con un cine club y que llevó adelante diversos festivales. En

ese sentido, la autora plantea que la creación de la C3m puede entenderse como “la síntesis de un proceso que venía gestándose a gran velocidad” con una dinámica de cooperación y democratización que “la aleja de ser entendida como una Cinemateca en el sentido institucional y formal del término” (pp. 345-346).

La segunda parte del libro, intitulada “El documental, la televisión y la industria cultural”, está compuesta por tres estudios que cruzan los casos nacionales para pensar esas rupturas desde una perspectiva transnacional y comparativa. La lectura de esta segunda sección provoca en un principio cierta extrañeza, porque los artículos que la componen parecerían alejarse de la propuesta editorial. No obstante, éstos ahondan en la complejidad de las tramas culturales al abrir discusiones menos canónicas que permiten realizar una relectura de los artículos anteriormente leídos. Este último movimiento propuesto al/a la lector/a resulta un aporte muy valioso, en tanto permite reflexionar sobre qué hay de latinoamericano en cada una de esas cinematografías y recuperar los debates internos sobre lo que se entendía por latinoamericano.

Es lo que ocurre con el artículo de María Luisa Ortega sobre la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano en Mérida en el año 1968, que acertadamente abre esta segunda parte. De acuerdo a la autora, este evento tomó el relevo de las reflexiones del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos que había tenido lugar un año antes en el Festival de Viña del Mar, donde uno de los ejes fundamentales para los cineastas latinoamericanos había residido en cómo pensarse desde América Latina desde una identidad apelada que se hallaba en constante tensión interna. Ortega señala que a partir del encuentro de Mérida lo nuevo pasó a ser indisociable del compromiso revolucionario: ya no podía llamarse nuevo cine a aquellas obras que estuvieran sólo al margen de lo comercial pero no cuestionaran al sistema capitalista. Asimismo, la doble afirmación del festival como latinoamericano y documental marcaba a este género como el destino de América Latina por su función revolucionaria. El cine representaba, desde esta perspectiva, un acto de fe, dado que se llevaba adelante en condiciones de producción imposibles.

Los otros dos artículos, el de Mirta Varela “Con y contra el cine y la televisión” y el de Paula Halperin “Industria cultural e identidad nacional. Dos filmes emblemáticos”, analizan las transformaciones del mercado y las relaciones del cine en los nuevos escenarios de la cultura de masas y los medios de comunicación, abriendo nuevos interrogantes posibles que escapan las discusiones canónicas sobre el escenario audiovisual en los años sesenta para el cine. Ambos trabajos se alejan de las discusiones en torno a la relación entre el arte y la política y sobre el rol de los cineastas como intelectuales y militantes que ofrece la primera parte del libro, y entienden al cine como parte de un entramado transmedial de las industrias culturales. Si bien no era una novedad en los años sesenta, el desarrollo de la televisión pondrá aún más de manifiesto este entramado.

En su artículo, Mirta Varela analiza los vínculos entre el cine y la televisión en Europa y América Latina tanto en el tipo de producciones como en cuestiones del orden sindical y de la organización laboral. Asimismo, remarca el valor de la televisión como archivo para el cine documental de la época, configurando un lugar más complejo para la televisión en estas sociedades y en las relaciones con el cine. Por su parte, Paula Halperin propone pensar, a partir de *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) y *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), las relaciones entre el cine, las industrias culturales y las cuestiones de identidad nacional. La autora destaca el rol que tuvieron los dos filmes en sus respectivos campos cinematográficos al traspasar las fronteras de lo que se consideraba cine de autor y comercial en una reflexión sobre la nación. De esta manera, tanto su trabajo como el de Varela enriquecen la comprensión sobre el escenario audiovisual latinoamericano de los años sesenta, dentro del cual el cine fue uno de sus elementos pero no el único, y retratan otros proyectos políticos que no se tradujeron en manifiestos pero que también participaron de las disputas políticas y estéticas de la época.

En suma, *Las rupturas del '68 en el cine de América Latina* se constituye en una obra muy valiosa que en sí misma busca romper con estereotipos y sentidos comunes de las historiografías cinematográficas nacionales y regionales. Tal como se ha señalado, es una empresa arriesgada por sus planteos, su extensión y su variedad de perspectivas, pero que gracias a las claves de lectura dadas en su introducción, permiten al lector y lectora ir forjando nuevos mapas críticos e inestables sobre los campos cinematográficos locales y sus relaciones regionales.