Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima, Universidad de Lima, 2013, 473 pp.

Por distintas razones este libro resulta ser un aporte fundamental en los estudios sobre cine en América Latina. En primer lugar, se ocupa del que es probablemente el periodo más mitificado del cine latinoamericano y del que disponemos de pocas investigaciones extensas, complejas y de largo aliento como la aquí reseñada; en segundo lugar, se trata justamente de una obra desmitificadora, en la cual se valoran con una mirada distante, los logros, las posibilidades y los límites estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA); en tercer lugar, es un libro que sugiere líneas de investigación pertinentes: estudios comparativos, relaciones intermediales e intertextuales y estudios de conjuntos "temáticos" de películas, entre otras; finalmente, plantea un sinnúmero de preguntas y responde a unas cuantas que no se cierran en su totalidad, sino que reconocen la ambigüedad y la ambivalencia de las prácticas, de las obras y de los contextos abordados.

El texto tiene seis grandes secciones a las que se suman el "propósito y los agradecimientos" y dos índices. En la introducción, León Frías problematiza la noción de NCLA, la cual agrupa un conjunto principalmente heterogéneo de películas; para el autor esta denominación se populariza a finales de la década de 1960 y hace referencia a películas de carácter crítico que se oponen a lo normalizado por el "cine industrial", en este sentido agrupa tanto a filmes que se insertaron en los circuitos de distribución y exhibición convencional, como a otros que estuvieron por fuera de estos. Se realiza, además, un interesante balance bibliográfico sobre el cine latinoamericano, se plantea la dificultad de acceder a buenas copias del material analizado y se critica

la versión triunfalista, y autocomplaciente sobre el NCLA, que es bastante común en la historia de este movimiento.

La primera parte: "Los marcos y los activos de los nuevos cines" está conformada por dos capítulos. En el primero se hace un acercamiento al contexto de surgimiento del NCLA, en el cual se destaca el papel que tuvieron los festivales de Viña del Mar (Chile) de 1967 y 1969, y las muestras documentales de Mérida (Venezuela) y Pésaro (Italia) de 1968; los festivales chilenos fueron, en particular, fundamentales para la formación de la autoconciencia del NCLA, la que partió de la diferenciación tajante con la producción del resto del mundo y de la producción cinematográfica latinoamericana del pasado. Esto implicaba un rechazo en bloque al cine industrial, tanto "propio" como "ajeno"; este rechazo tenía características singulares según se manifestara en países con una producción continuada como México, Argentina y en menor medida Brasil, o en países sin ella como Colombia o Uruguay.

León Frías dedica varias páginas a la conflictiva relación con la producción industrial y a caracterizar las industrias cinematográficas que existieron en América Latina, para luego pasar a los pocos cineastas o películas anteriores al NCLA que fueron valorados positivamente. Para finalizar este primer capítulo, el autor describe la situación de los nuevos cines en el mundo, la irrupción de la televisión y la transformación que provocó en el ecosistema visual, la politización y militancia reinante a finales de la década de 1960, y las relaciones más bien débiles, en su opinión, con la literatura latinoamericana de la época.

En el segundo capítulo, denominado "Cartografías", se realiza una exploración por las películas, los "autores", las circunstancias y los resultados del NCLA, a través de una descripción realizada por países y dividida en dos grandes partes: las naciones con industria fílmica y aquellas con una producción esporádica. Más que establecer un canon, León Frías plantea la heterogeneidad del NCLA que abarcó obras en diferentes formatos, diversas duraciones y múltiples niveles de compromiso político. La gran conclusión de esta "cartografía" es que el NCLA fracasó en su intento de transformar el cine realizado en el subcontinente, aunque realizó importantes aportes políticos y estéticos.

La segunda parte titulada "Posiciones y raíces de los nuevos cines" está compuesta nuevamente por dos capítulos: "Teorías" y "Filiaciones", en el primero de estos se hace un recorrido por las principales reflexiones y manifiestos surgidos desde el seno de los nuevos cines en nuestro subcontinente. Estos textos se caracterizaron por realizar un rápido balance del cine producido con anterioridad, el cual generalmente es rechazado, para a partir de ahí plantear propuestas de cambio radical, en las cuales las opciones expresivas son generalmente consecuencias de las posiciones políticas. Es particularmente valioso que el autor realice primero una descripción de los escritos más relevantes, para luego analizar los principales problemas abordados por estos. Como balance general, León Frías plantea que la "política del autor" fue relevante en muchos países, con la cual se defendía la autonomía expresiva de los directores, pero también la transformación de los canales de distribución y exhibición para que este tipo de cine llegará a públicos amplios; por supuesto, también hubo feroces críticas que calificaron a esta "política" como una idea propia del individualismo burgués, a la que se contraponía el ideal de un cine participativo y comunitario, el cual era el único válido para enfrentar el imperialismo y la dependencia cultural y económica. Para el autor, buena parte de las posiciones expresadas por los defensores del NCLA se caracterizaba por su carácter maniqueo y simplificador, a su juicio se trata de

> [...] un cine de vocación mesiánica que viene a contribuir al cambio revolucionario y a insertarse en la génesis del nuevo orden. Es fundador y se abre a ese nuevo mundo que la revolución trae consigo. A su modo, las teorías instalan casi una épica conceptual [...] eufórica y triunfalista. Las dificultades y los conflictos parecen desvanecerse o, al menos, reducirse en la apuesta decidida por una línea de trabajo fílmico asociada con las necesidades del pueblo (p. 204).

Si bien, se puede compartir a grandes rasgos la crítica realizada al "triunfalismo" y a la homogeneización del "pueblo" propio de los escritos del NCLA, también es cierto que la teoría tiene una historicidad que debe tenerse en cuenta, en cierto sentido en la "épica" que caracterizó a estos

textos está justamente condensado su valor y sus límites, en suma su contemporaneidad.

El cuarto capítulo describe las diversas fuentes que alimentaron los nuevos cines del subcontinente, por un lado se tendrían fuentes propiamente cinematográficas como el neorrealismo, las diferentes tendencias documentales y el cine soviético previo a la consolidación del realismo socialista; por el otro, fuentes "extracinematográficas" como el indigenismo, el modernismo brasileño, los diversos realismos literarios y el teatro épico. León Frías acepta la importancia del neorrealismo, pero también considera inexacto hablar de un neorrealismo latinoamericano, en tanto este movimiento está enraizado en la experiencia histórica y fílmica de Italia y atado a este contexto histórico. La otra gran fuente que impactará profundamente la producción cinematográfica de los diversos países de la región será el documental, tanto en la tradición que se asentó con la expansión del sonido en la década de 1930, como en las tradiciones francófonas y estadounidenses que renovaron las prácticas documentales en la década de 1950. Las otras fuentes mencionadas tienen un alcance menor y generalmente son fuertes en uno u otro país, pero no en el conjunto de la región.

La última parte: "La modernidad fílmica y los nuevos cines latinoamericanos" es el núcleo de la propuesta interpretativa del autor. En un primer momento se discute sobre la periodización del cine y los problemas que impone la noción de modernidad. Con este punto de partida los tres capítulos restantes analizan los documentales, la ficción que hace parte del canon de los nuevos cines en nuestros países, y, finalmente, la ficción que está en su periferia.

En el capítulo dedicado al documental se realiza un importante esfuerzo tipológico; dentro de los tipos identificados se encuentran los documentales etnobiográficos (la obra Jorge Prelorán, por ejemplo), los de denuncia (*Revolución*, *Elecciones*, *El grito*, *Oiga, vea*, entre otros), los *collages* políticos (la primera parte de *La hora de los hornos* y buena parte de la obra de Santiago Álvarez en Cuba), y los metadocumentales

(*Agarrando pueblo*, *Hombre marcado para morir*). En medio de la heterogeneidad se establecieron ciertos consensos:

> No haría falta recalcar que el cine directo y las operaciones de encuesta social eran las que primaban en esa época y a ellos se atribuía el sentido de responsabilidad y de probidad ética que debía tener el documentalista que se respetara como tal. Mucho se escribió sobre la superioridad moral y política de esa modalidad expresiva respetuosa de la "realidad" y compatible con el análisis crítico o la denuncia (p. 304).

El séptimo capítulo: "Ficciones (in)" resulta ser un balance del cine de ficción que forma parte del canon del NCLA, realizado a través de conjuntos de películas de una misma nación, de esta manera se examina el cine de Brasil (en tres momentos diferentes) y los cines argentino, cubano, boliviano, mexicano y chileno. En este capítulo encontramos análisis cortos pero esclarecedores de películas tan conocidas como *Memorias del subdesarrollo*, *Tierra en trance* o *Tres tristes tigres*. El último capítulo: "Ficciones (ex)" se acerca a las producciones que mantuvieron una relación ambigua con el NCLA y que en ocasiones son consideradas como partes de este conjunto (en sus márgenes). De nuevo la presentación está basada en tipos temáticos más que geográficos, aunque en ocasiones se combinan ambas formas de organización, como en el apartado titulado "Conatos de modernidad en la industria mexicana". El autor identifica aquí la construcción de un cine plenamente urbano, en el cual la ciudad no es sólo un espacio vacío donde suceden las acciones, sino un entorno determinante que cobra valor por sí mismo; también estuvo presente un cine preocupado por la exploración detallada de la vida íntima de sus personajes; unas formas fílmicas marcadas por la experimentación y la ruptura; y otras que buscaban explorar los meandros de la memoria.

En el último apartado del libro: "Final: paisajes después de la batalla", el autor concluye que la existencia del NCLA se debió más a la suma de movimientos locales y nacionales, que a un movimiento unificado de carácter continental. Dentro de éstos el más sólido sería el "Cinema novo", a la par del cual se desplegaría un amplio número de esfuerzos individuales o de pequeños colectivos y de corrientes más o menos cohesionadas, in-

dependientes, avaladas o incluso perseguidas por el Estado y los sectores hegemónicos de la sociedad.

En definitiva, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica* es un libro imprescindible para cualquier investigador interesado en los problemas que allí se abordan. Es por supuesto una obra polémica y que en algunos apartados puede ser excesivamente crítica con unas intenciones, unas prácticas y unas películas que correspondían a un contexto histórico muy preciso. También es cierto que en algunos momentos su lectura puede resultar extensa y repetitiva, ya que el segundo capítulo describe asuntos que serán trabajados desde una perspectiva más interpretativa en los tres últimos capítulos. No obstante, es un libro altamente recomendable y lo único que tenemos que lamentar es su escasa difusión fuera de las fronteras peruanas.

Álvaro Villegas
Profesor asistente
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín