

UN CINE EN COMÚN

RESEÑA DE UNA HISTORIA COMPARADA DEL CINE LATINOAMERICANO DE PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ

POR MATEO MATARASSO

Un cine en común

Reseña de *Una historia comparada del cine latinoamericano*,
de Paul A. Schroeder Rodríguez, *Nexos y diferencias*, 2020, 460
pp, ISBN: 978-84-9192-093-9

Elaborar un análisis profundo del devenir histórico del cine latinoamericano en su conjunto es tan difícil como necesario. No solo porque nos permite acceder a los múltiples hilos que tejen este corpus tan grande, sino porque construye un sentido de producción en común. Textos como el de Schroeder son motivadores para todos los realizadores latinoamericanos porque nos abre la frontera de posibilidades audiovisuales y nos permite soñar con un sentido de comunidad cinematográfica. Uniendo las similitudes y abrazando la heterogeneidad de identidades.

Una historia comparada del cine latinoamericano se propone adentrarse en los procesos históricos que engendran los movimientos cinematográficos latinoamericanos. Una mirada abarcadora y comparada de éstos, que él enmarca en un proceso que excede los límites de su territorio. “[..] Lo que llamamos cine latinoamericano solo existe desde una perspectiva comparada que ve los cines nacionales de la región como parte de un flujo triangular de imágenes entre Hollywood, Europa y América Latina.” (Schroeder Rodríguez, 2018: 12).

En este sentido, el libro toma algunos ejes para su análisis. Por un lado, describe el derrotero cronológico puntual de la producción cinematográfica regional a través de comparaciones minuciosas de sus mayores exponentes. Por otro lado, encuentra puntos en común transversales al tiempo para profundizar en las relaciones de poder que se daban en



toda Latinoamérica.

Una de sus bases de análisis, al menos para el cine del siglo XX, es el continuo juego entre las ideologías liberales, socialistas y corporativistas como centros gravitatorios de la producción de sentido local. Una mirada liberal y europeizante que perpetra los privilegios de clase opuesta a una perspectiva socialista muy anclada en la reivindicación de las identidades latinoamericanas y las políticas sociales. Ambas encontradas con una mirada corporativista de un Estado paternalista que busca mediar entre los intereses del capital y las necesidades de los sujetos.

Identificar a las políticas del segundo cuarto del siglo XX como “corporativistas” puede ser complejo para la mirada histórica local. En especial porque el texto no contempla al corporativismo como una síntesis del liberalismo y el socialismo, sino como un tercer eje. Se basa más en un estudio de las representaciones del poder reflejadas en el cine que en un acercamiento a la compleja realidad histórica del momento.

El autor no suele tener una posición dialéctica clásica, evitando identificar posiciones sintéticas y pensando más en las tensiones entre las estructuras irreconciliables. En esta lógica, propone una cuarta posición articulada desde el “neobarroco latinoamericano”. Esta corriente, justamente, no busca ser superadora de las otras proponiendo un tipo de utopía posible, sino que se ancla en el presente. Al igual que el barroco latinoamericano, que difería del europeo en la centralidad de los sujetos marginados de su relato, el neobarroco toma elementos actuales y juega con la presencia paradójica de elementos irreconciliables que conviven. Representa las identidades “no como individuos privados desprovistos de responsabilidades colectivas, ni como sujetos sociales desprovistos de derechos individuales, sino como la encarnación tensil de subjetividades simultáneamente privadas y sociales.” (Schroeder Rodríguez, 2018: 28)

Con estas herramientas se sumerge en el análisis del cine latinoamericano. También piensa sus vínculos con la memoria, la historia y la nostalgia como métodos de representación del pasado. Profundiza en las películas y en cómo éstas se vinculan con los pueblos que las engendran. En una primera parte, aborda el cine mudo. Sus procesos de producción, su historia y sus raíces liberales. Una narrativa que se estaba gestando en todo el mundo y del que Latinoamérica no era ajena en su experimentación. Schroeder lo sintetiza del siguiente modo: “Desde esta perspectiva, el cine mudo latinoamericano es un cine hecho por una burguesía criolla emergente, con un punto de vista y una estética europeizadas, y con modos artesanales de producción, distribución y exhibición.” (Schroeder Rodríguez, 2018: 39).

Las producciones regionales de los primeros quince años del siglo XX estuvieron

marcadas por una impronta artesanal que los sectores más pudientes se podían permitir afrontar. Proponiendo narraciones acordes a sus propias idiosincrasias y visiones del mundo. En la tríada ideológica que desarma el texto, el liberalismo sería el eje central que introduce al cine en el mundo. A partir de la segunda quincena del siglo, las producciones comienzan a institucionalizarse. El sistema de estrellas y recursos narrativos muy anclados a las realizaciones norteamericanas comienzan a proliferar en un formato que ya se instaura hasta el presente: el largometraje.

Por otra parte, Schroeder explora las “contracorrientes” que en la década del veinte comienzan a florecer en forma de cine vanguardista. No solo por los movimientos europeos que llegaban al continente sino por las propias reflexiones que se dieron en el territorio. Por ejemplo, la influencia del Modernismo Brasileño en “São Paulo, sinfonía de una metrópolis” (*São Paulo, Sinfonía da Metrópole* Lusting y Kemeny, 2029) o de la Revolución Mexicana en “¡Que viva México!” (Eisenstein, 1931).

A esta altura, hay que aclarar que a pesar de que trabaje sobre varias nacionalidades latinoamericanas, los ejes son México, Argentina y Brasil, a los que en la década del sesenta se suma Cuba. Esto es por su alta cantidad y calidad de realización cinematográfica, además de la relevancia que tiene en su historia la producción industrial.

La siguiente parte está marcada por el arribo del sonoro. La mirada transversal del autor toma la gran depresión y la crisis económica mundial como base fundante de este período. Los estudios de América Latina que ya existían o la realización artesanal no podían subsistir solos. Comienza así el vínculo entre una producción masiva de alto impacto y los Estados corporativistas entre los años treinta y los cincuenta. Este vínculo entre el cine y las instituciones de gobierno no solo afectaban los modos de producción, sino que proponían nuevas reglas de juego narrativas. Schroeder piensa películas como *Allá en el rancho grande* (de Fuentes, 1936) donde se revaloriza un pasado idealizado prerrevolucionario e instaura una figura de autoridad paternalista, benevolente, masculina y heterosexual que puede lidiar con el capital y el bienestar social sin entrar en conflicto.

Con la caída de los estados corporativistas, el fin de la segunda guerra mundial y la revolución cubana surgen los inicios de lo que llamamos Nuevo Cine Latinoamericano. Schroeder encuentra dos corrientes cinematográficas que lo nutren y que ya estaban presentes desde la década del cincuenta. Por un lado, la influencia del neorrealismo italiano en el continente y el registro documental que buscaban presentar la realidad social no presente en el cine industrial. Por otro lado, el cine arte con su búsqueda más personal que desafiaba los límites que el lenguaje cinematográfico había construido hasta el momento.



Los rasgos sobresalientes del neorrealismo son bien conocidos: filmación en locaciones reales con sonido directo y luz natural, historias lineales que exploran el diario vivir de la clase obrera y el uso frecuente de actores no profesionales. El cine arte, por otro lado, es una categoría más amorfa. En términos generales, se refiere al cine que enfatiza la calidad técnica, que rechaza las convenciones genéricas del cine clásico y que entiende al director como *auteur* de una obra de arte única, expresiva y poética, comúnmente marcada por la ambigüedad. (Schroeder Rodríguez, 2018: 183)

Para el autor, estas dos “escuelas” funcionan como raíces del Nuevo cine Latinoamericano, un cine de repercusiones globales que buscaba exponer las desigualdades sociales con una mirada personal-autoral en lo referido a los recursos audiovisuales. Hay una primera instancia militante del Nuevo Cine Latinoamericano anclada en la revolución cubana como el inicio de un camino hacia una utopía posible. Schroeder analiza en profundidad películas de esta fase como *Deus e o Diabo na Terra o Sol* (Dios y el diablo en la tierra del sol, Rocha, 1963), *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) y *La batalla de Chile* (Guzmán, 1975 – 1979) buscando las comparaciones entre ellas para dar cuenta de un movimiento heterogéneo, pero fuertemente vinculante. Este período vendría a ser el mayor exponente de la mirada socialista en la tríada ideológica que usa el autor como lente analítico.

A continuación, frente al auge de la guerra fría, la llegada de estados autoritarios en la región y la institucionalización discursiva de la revolución cubana, la efervescencia militante del Nuevo Cine Latinoamericano se disipa y comienza lo que Schroeder llama “Etapa neobarroca”. No como algo necesariamente europeizante en sus vínculos históricos sino como un movimiento ampliamente latinoamericano que deviene de las representaciones barrocas locales.

Las obras del barroco y del neobarroco en los centros del poder político y económico, tienden a situar a quienes ya ostentan el poder como el centro de jerarquías sociales claramente demarcadas; mientras que el barroco y el neobarroco en la periferia, lejos de los centros de poder, tienden a situar a los sujetos marginalizados de tal modo que las distinciones culturales y sociales existentes no son reforzadas. Por el contrario, se invierten o se pierden en un exceso de significantes. En términos de recepción, esto quiere decir que las obras del barroco y el neobarroco metropolitano tienden a posicionar a los espectadores a estar más dispuestos a identificarse con

relaciones sociales y estructuras de poder ya existentes, mientras que las obras del barroco y el neobarroco en la periferia tienden a favorecer la identificación del espectador con aquellos que la sociedad marginaliza. (Schroeder Rodríguez, 2018: 291)

Este exponente se nutre de la repetitividad de elementos heterogéneos que no buscan una utopía teleológica futura —tan presente en el liberalismo, el socialismo y el corporativismo— sino los momentos de solidaridad, reciprocidad y democracia del presente. Llevando la mirada revolucionaria un paso más y aplicándola a las propias prácticas audiovisuales.

Algunas de las películas en las que profundiza el texto por ser representativas del neobarroco son *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), *Macunaíma* (De Andrade, 1969), *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983) o *La nación clandestina* (Sanjinés, 1989). Dedicando gran parte de los capítulos y del libro en general, a escarbar en las obras para desentramar quirúrgicamente sus formas de representación cinematográfica y las ideologías de fondo.

Luego de este período que el autor encuentra potente, simbólico y socialmente comprometido, viene la victoria del capitalismo sobre el socialismo con el fin de la guerra fría. Se instaura en Latinoamérica el neoliberalismo desfinanciando una producción que ya de por sí había perdido masividad por su búsqueda en el lenguaje cinematográfico devolviendo obras crípticas. Comienza lo que Schroeder denomina etapa melorealista, “un cine centrado en los afectos y las emociones, pero sin el exceso de las telenovelas que ya superaban incluso al cine de Hollywood como la forma narrativa audiovisual más popular del público latinoamericano.” (Schroeder Rodríguez, 2018: 439)

En los estériles noventas, predomina la mirada nostálgica y analiza obras como *Fresa y Chocolate* (Gutiérrez Alea, 1993), *Central do Brasil* (Estación Central, Selles, 1998) y *Amores Perros* (Iñárritu, 2000) para luego llegar a un siglo XXI con un predominio del suspenso.

Dedica una gran parte de su investigación sobre el cine posterior a los 2000 al surgimiento de mujeres directoras en la “industria”. Piensa la trilogía de Lucrecia Martel, *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) como una gran representación política de los anteriores cuarenta años de historia argentina. Luego continúa con *La teta asustada* (Llosa, 2009) y se sumerge en las representaciones colectivas de la memoria, en especial en hechos traumáticos. En esta línea analiza *Nostalgia de la luz* (Guzmán, 2010).

Cierra el estudio comparado del cine latinoamericano con el resurgimiento del neorrealismo y el cine de autor presentes en *Roma* (Cuarón, 2018). Las dos corrientes del Nuevo Cine Latinoamericano parecieran volver a echar raíz en las narraciones contemporáneas. Concluye diciendo que “el cine latinoamericano seguirá hablando un idioma que es familiar porque es siempre ya global, y a la vez extraño porque surge de una cultura radicalmente heterogénea y con múltiples experiencias y horizontes de la modernidad.” (Schroeder Rodríguez, 2018: 442)

Quizás, una de las debilidades del texto sea la necesidad de profundizar minuciosamente en determinadas obras. Por un lado, se pierde un poco la perspectiva general en determinados pasajes del libro. Si bien abre el paraguas cada tanto y enumera otras películas, no deja de estar presente cierta mirada monolítica de la historia. Grandes acontecimientos en producciones puntuales clave que concentra lo único históricamente relevante. Esa omisión de lo sintético, presente en sus abordajes, se encuentra un poco ausente en su concepción de la Historia.

Por otro lado, ese estudio en profundidad adolece de una de las principales críticas que algunos realizadores le hacemos al mundo académico “extra fílmico”: quedarse principalmente con la “historia” de la película, más que con los mecanismos narrativos audiovisuales. Se puede terminar cayendo en un “exceso barroco” de análisis, exigiéndole significados a la obra más de lo que quizás ella misma puede dar. Omitiendo el componente afectivo de la experiencia cinematográfica y el azar dentro de las producciones latinoamericanas. Es fundamental el trabajo que Schroeder hace al diseccionar una película para comprenderla, pero muchas veces este proceso hermenéutico se queda en el relato en lugar de abarcar la puesta en escena, la composición u otros recursos cinematográficos.

Más allá de esto, el libro logra construir un sentido de cine latinoamericano en común que nos hace reflexionar sobre nuestro propio pasado y el presente de las producciones locales. Aporta a la construcción de una identidad comunitaria con una visión que construye un relato histórico, pero también suma a la aparición de la memoria colectiva de realizadores y espectadores del continente.

Mateo Matarasso (Universidad Nacional de las Artes)
mateomatarasso@hotmail.com