

Introducción.

Cine en América Latina: dinámicas de un intercambio histórico¹

Georgina Torello

*Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) y Departamento de Letras Modernas, FHCE,
Universidad de la República
georgina.torello@gmail.com*

Cecilia Lacruz

*Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), Universidad de la República
ceci.lacruz@gmail.com*

Empecemos por el principio, realmente el principio: por la tapa que enmarca nuestro dossier: parte del proyecto *Pantallas encontradas* de la artista Irina Raffo. De él escribía Raffo en setiembre de 2017 que su centro eran las «superficies con vocación “de pantalla”, a las cuales [...] se les había privado de su razón de existir» y el encuentro de «una serie de pantallas caídas, testimonios de superficies que supieron ser canales de representación, pero que en la fotografía, parecen hablar solo de una imposibilidad».

No podría ser más elocuente, en esta clave, la fotografía de la cubierta con su pantalla tímida, escondida atrás de una pared o una columna, en todo caso elemento macizo, contundente, más blanco que ella, pero con otra «vocación». Las pantallas —esta y cada una de las que introducen los artículos, dialogando de vez en vez con ellos— aparecen, afirma Raffo.

Privadas de su vocación, parecen no emitir nada; no esperan nada de sí mismas y se encuentran en un estado de extraña latencia. ¿Serán portadora de imágenes en algún momento o ya se han transformado en otra cosa?, ¿proyectaron imágenes antes de ser

¹ Este dossier fue realizado en el marco de dos proyectos del Grupo de Estudios Audiovisuales, GEstA: “Legados Visibles. Patrimonio y cine en Uruguay (Grupo-CSIC) y “La imagen urgente: Investigaciones sobre cine y audiovisual uruguayo” (Núcleo Cine y Audiovisual–Espacio Interdisciplinario).

capturadas por la cámara fotográfica? Encontrar estas pantallas *amputadas* es un gesto de resistencia visual, se las busca no en su estado de productividad, sino en su estado espectral de no-acción, donde cualquier imagen es posible, donde la libertad de la representación se encuentra con la libertad de las formas.²

Esas superficies representadas dejan, sin embargo, un resquicio. Su *extraña latencia* puede pensarse, así lo pensamos nosotras, como espacio simbólico a vivificar. Las letras de la tapa que anuncian al dossier sobre la original pantalla blanca podrían pensarse, en este sentido, como una intervención. Un llamado a la acción.

Nuestro programa se cruza con el de Raffo en lo que este deja abierto. Para nosotras, en cuanto al intercambio histórico del continente, a menudo desactivado, latente. Un espacio que el dossier quiso impulsar convocando a investigadores especializados en cine latinoamericano a poner el foco en el análisis de los vínculos y las colaboraciones institucionales, personales o productivas dadas entre los países del continente. En este sentido, como el de la artista, este quiere ser un proyecto resistente.

Proyectados sobre las pantallas de Raffo, este conjunto de artículos, estamos convencidas, contribuye a la consolidación de una línea que en el futuro no puede sino devenir un campo de estudios con contornos propios. Más allá de las singularidades, tensiones y derroteros particulares, al poner la mira en las dinámicas de intercambio, el dossier muestra que, además de mapear procesos (discursos, políticas culturales o acuerdos programáticos) es necesario recuperar instancias de socialización concretas (encuentros entre pares, viajes y visitas) capaces de darle materialidad a los lazos entre los países de la región. Base imprescindible de esta materialidad es el trabajo con fuentes primarias, documentos, entrevistas, que cada uno de los artículos del dossier, desde enfoques y con metodologías diferentes, revisa, analiza, activa.

El dossier se abre con «Los inicios del cine educativo producido por el Estado. Los casos de Brasil y Argentina» en que María Silvia Serra y Gabriela Peruffo analizan el binomio cine/educación, uno de los más significativos, pero escasamente estudiados en campo cinematográfico regional de las primeras décadas. Pues frente a un quehacer cinematográfico mayoritariamente abocado al entretenimiento, existieron diferentes iniciativas, como señalan las autoras, «ligadas a la producción de vistas y films de divulgación científica [que] florecían e interpelaban no solo a maestros y pedagogos de modo particular, sino también a las estructuras de los Estados preocupados por la educación de las masas, sea desde los sistemas educativos o desde el campo cultural». Partiendo de la creación de la Oficina de Cinematografía Escolar por el Consejo Nacional de Educación, en la Argentina de 1930, y del Instituto Nacional de Cinema Educativo, siete años más tarde en Brasil, las

² Raffo, Irina (2018). *Pantallas encontradas. Un proyecto de Irina Raffo*. [inédito].

autoras trazan el estimulante derrotero de las políticas culturales de cada institución, sus directivas y su mantenimiento en el tiempo, proponiendo una mirada documentada sobre las convergencias y las particularidades entre estos dos organismos y los lazos que estos tendieron, en su afán pedagógico y político, con otros países del globo.

Escrito a dos manos, «Entre el éxodo y la invasión. La experiencia de Chilefilms en la mirada de la prensa chilena y argentina» se instala en el Chile de los cuarenta, cuyo gobierno movido por «un espíritu modernizador» funda la empresa Chilefilms (1942-1949) con el afán de instalarse, como productor fílmico, en el concierto regional, captando «tanto al público local como al mercado hispanohablante, mediante películas de vocación cosmopolita». Los autores del artículo, Alejandro Kelly-Hopfenblatt y María Paz Peirano Olate, siguen de cerca esa experiencia malograda y, posteriormente, postergada por la historiografía del cine en América Latina que, afirman los autores, ha «optado generalmente por miradas esencialistas de la identidad fílmica de los países» generando «relatos con cierta homogeneidad, que se posicionaron de modo explícito como espacios alternativos a los modelos dominantes de Hollywood y Europa». Con un enfoque militantemente transnacional Kelly-Hopfenblatt y Peirano Olate revisan, de manera rigurosa y documentada, las tensiones instaladas entre lo nacional y lo cosmopolita, específicamente, entre una *chilenidad* amenazada y una *argentinidad* amenazante.

A las colaboraciones entre la Cinemateca Argentina, la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de San Pablo y la Cinemateca uruguaya entre sí y con la Cinemateca francesa, a fines de los cuarenta y toda la década del cincuenta, se aproxima Beatriz Tadeo Fuica en su «¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes». Contando con nuevas fuentes, producto, como señala la autora, de su «acceso a los archivos de la Cinemateca francesa», el artículo propone «investigar más de cerca, a la luz de nuevos documentos de archivo, las colaboraciones entre estas instituciones, presentando ejemplos concretos de lo que llamaremos “películas viajeras”». A partir de dichas fuentes, la autora proporciona una muestra significativa de lo visto por los países involucrados —trazando oblicuamente una suerte de canon— y, en especial, de lo discutido a partir de dichos intercambios. Un aspecto fundamental en este período clave para pensar el campo cinematográfico latinoamericano sobre el que Tadeo Fuica se detiene es la «incipiente» atención dedicada a la problemática —hasta hoy— cuestión de la preservación y conservación de las colecciones.

Mariana Amieva en su artículo «Modelos cineclubistas latinoamericanos» despliega un mapa significativo de los procesos que distintas organizaciones cineclubistas desarrollaron «en simultáneo» en el continente durante la década del cincuenta. Una sólida revisión bibliográfica (y, para el caso de Uruguay, de fuentes primarias) permite a la autora analizar los discursos desarrollados durante el período para la configuración de estas

organizaciones en Argentina, Brasil, México, Cuba, Colombia, Perú y Uruguay y revisar los diferentes modelos de cineclubismo. Centro del artículo, como fue centro de las discusiones y subproducto del accionar cineclubista, es la noción de cinefilia que aunque, como señala la autora «en las fuentes del período el término [...] no aparece citado, el despliegue de todas las actividades en pos de la conformación de la cultura cinematográfica se pensaba en relación con los modelos cinéfilos más o menos conocidos y esas referencias ineludibles se hacían explícitas como forma de legitimación, pero también como camino a seguir». Amieva indaga, en este mapa latinoamericano, la condición poliédrica de una idea de cinefilia en la que conviven —sin resolverse— los impulsos eruditos y educativos. En síntesis, «Modelos cineclubistas latinoamericanos» traza líneas para pensar, en paralelo, los procesos nacionales y transnacionales. Sobre el final del texto la autora señala que el recorrido «no busca saldar un debate» sino «hacer explícita la necesidad de revisar algunas ideas previas con las que llenamos de significado el “modelo cineclub”». Un objetivo que, empuñando diversas fuentes y operando un cuidadoso análisis de ellas logra ampliamente.

A la hora de rastrear y recuperar los intercambios entre países de la región, los historiadores pueden acudir a diversas fuentes, escritas (prensa, documentos institucionales, catálogos, revistas) u orales (testimonios). En su artículo «Por los cineclubs: Dinámicas de intercambio entre cineclubes argentinos y uruguayos en la revista *Gente de Cine* (1951-1957)», Ana Broitman propone hacer esta tarea desde la sección «Por los cineclubs» de la conocida revista argentina. La sola existencia de esta sección dedicada a informar y estar «al día» de las actividades conjuntas o los intercambios de una institución con otra, permite pensar en la relevancia de su rol como vehículo de socialización de la actividad conjunta y de los intercambios concretos, pero también, como bien señala Broitman, de una visión compartida acerca del rol que debían asumir las instituciones. La autora inaugura su artículo con un recorrido por los orígenes y las formas de la cinefilia latinoamericana en la primera mitad del siglo xx que le permite introducir el espíritu que animaba al cineclubismo de ese período. A continuación, releva la forma en que ese espacio de *Gente de Cine* dio cuenta de los vínculos entre Argentina y Uruguay, tanto en relación con los cineclubes como con las cinematecas a un lado y otro del río. Los viajes de los cineclubistas argentinos a Montevideo para asistir a los festivales del SODRE o a funciones especiales para ver *Alemania año 0* (Roberto Rossellini, 1948), *Ladrones de bicicletas* (Vitorio de Sica, 1948), y hasta la película de Disney *La Cenicienta*, formaron parte del contenido de esta bitácora de vínculos y actividades compartidas, pero también en esa sección se plasmaron los envíos de copias de un cine club a otro o las conferencias organizadas por Cine Universitario de Uruguay. En ese sentido, el artículo de Broitman pone en primer plano la relevancia de estos espacios a la hora de impulsar las fronteras y construir una identidad más allá de los marcos nacionales. Como concluye la autora, podríamos pensar en la conformación de una «“cinefilia rioplatense” con rasgos comunes, encarnada en las actividades de estos círculos y las instituciones que fundaron».

El artículo «Movimientos entre pantallas y desplazamientos regionales. Relaciones entre el cine y la televisión en Uruguay en los años sesenta», de Florencia Soria, fundado en un exhaustivo relevamiento de fuentes primarias y en la revisión crítica, tanto de la bibliografía local como internacional, ahonda en las relaciones dinámicas que se establecieron entre el campo cinematográfico y televisivo en el país, a propósito de la masiva presencia de producciones extranjeras. Como establece su autora, «el artículo sugiere un desplazamiento entre aspectos estéticos y políticos en la continuidad de los debates entre cine y televisión y una ambivalencia en los discursos analizados que, a la vez, estimularon y desalentaron los flujos de películas y series por televisión provenientes de la región». Dichos desplazamientos y debates recorren las tres secciones que estructuran el artículo. La primera analiza los debates surgidos en el seno de la establecida tradición crítica que, con misión pedagógica, discute la dimensión estética de la programación y sus efectos en la recepción. La segunda, centrada en los debates sobre el doblaje centro y sudamericano de lo proyectado, plantea no solo la dimensión histórica de dichos debates —ya vigentes en los cuarenta a propósito del cine—, sino las actualizaciones ideológicas que dichos debates asumieron en los sesenta. Sobre las relaciones y flujos entre los medios argentino y uruguayo trata la tercera parte del artículo, presentando un panorama complejo en el que conviven sin resolverse los discursos de estímulo y rechazo. El artículo presenta, en síntesis, una investigación novedosa y articulada que, además, deja abiertas numerosas líneas posibles para investigaciones futuras.

En «La Cinemateca del Tercer Mundo en diálogo con la región: películas, visitas, colaboraciones», Cecilia Lacruz analiza un aspecto todavía no revisado de este conocido colectivo de cine político uruguayo (1969-1972) en la coyuntura de lo que se llamó el Nuevo Cine Latinoamericano. Frente a una bibliografía que ya ha ahondado en los discursos de la época y las proclamas de los cineastas acerca de la necesidad del intercambio y el conocimiento mutuo en la región, en este artículo la autora recupera experiencias concretas de colaboración entre los uruguayos y cineastas y grupos de cine de los países vecinos. Tras presentar una figura relevante de la C3M de ese período como fue la de Walter Achugar, y tras destacar el rol de la dupla Edgardo *Cacho* Pallero-Achugar, Lacruz destrama los hilos colaborativos de la revista editada en Montevideo, *Cine del Tercer Mundo*, destaca la experiencia que ligó a la C3M con Venezuela, y la forma en la que las visitas de Raymundo Gleyzer y Miguel Liitin no solamente marcaron un momento de optimismo para el cine regional, sino que participaron con su presencia física en el circuito de exhibición comercial de cine latinoamericano (1970-1971) que este artículo reconstruye.

Fabián Núñez en su trabajo «Unión de Cinematecas de América Latina: reflexiones sobre su proceso histórico (1965-1984)» se ocupa de la UCAL, la institución creada para articular los archivos cinematográficos latinoamericanos. Núñez, cuyos artículos ya son una referencia en el estudio de esta institución, revisa la relación entre este proyecto de las

cinematecas y el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), explora las discusiones y disensos que tuvieron lugar dentro de la UCAL en 1974, y la forma en la que esta trama en tensión deviene en una ruptura definitiva en 1976. En este proceso, el autor señala la coyuntura particular al inicio de los setenta que marcó un discurso politizado y tercermundista dentro de la UCAL que redefinió, en el marco del NCL, la idea y los propósitos que debían asumir cada cinemateca como una «trinchera de lucha de liberación nacional». Núñez inicia su trabajo con el planteo de preguntas fundamentales, acerca del rol de UCAL en relación con el NCL y su función en el contexto regional de países sin industria cinematográfica. A lo largo del trabajo, el autor recupera congresos, encuentros, reuniones regionales de las cinematecas e identifica los discursos dominantes, giros, las figuras que participaron y los estatutos y los proyectos comunes que en cada ocasión se planteó la organización. Al llegar al contexto de las dictaduras, Núñez se pregunta: «¿En qué medida las transformaciones que se han producido en el escenario sociopolítico, tanto local como internacional, están relacionadas con los debates que han tenido lugar en nuestros archivos cinematográficos? ¿En qué medida este contexto interfirió con las políticas de difusión y preservación de las cinematecas y cómo se desarrolló este debate dentro de UCAL?». Núñez llama a repensar la forma en la que el período de la dictadura está siendo abordado, es decir, de cómo las lecturas dicotómicas entre *resistentes* y *colaboracionistas* con que se piensan los contextos de las cinematecas y las políticas de preservación audiovisual en dictadura no permiten estudiar el escenario y sus dinámicas en su complejidad. Para ello, es necesario ofrecer abordajes que asuman la presencia de contradicciones y ambigüedades.

María Aimaretti, en su artículo «Entre la confluencia y la dispersión: el Movimiento Latinoamericano de Video y sus encuentros en Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco», reconstruye y analiza la formación del Movimiento Latinoamericano del Video, a través de un recorrido de los encuentros en Montevideo (1990), Río de Janeiro (1991) y Cuzco (1992). «El Movimiento», dice Aimaretti, «no solo aspiró sino que, aun con contradicciones y dificultades, de algún modo reentramó un continente que las dictaduras habían desmembrado, desarticulado y arrasado, tanto en ideales como en personas e historias colectivas». En este trabajo, la autora emprende un documentado recorrido por cada evento, dando cuenta de sus participantes, de las discusiones centrales que dominaron los debates y de los proyectos comunes donde los viajes y las visitas fueron configurando lo que Aimaretti piensa como una «cartografía refiliatoria *alternativa/alterativa* al mapa del Plan Condor», en definitiva, una trama de solidaridades reconstruida mediante un trabajo con fuentes primarias, documentos inéditos, prensa, revistas, e importantes testimonios de sus protagonistas. Si bien hubo un momento de dispersión de esta red de videastas en la coyuntura de la década de los noventa, Aimaretti evalúa, entre otras cosas, la fuerza del desarrollo conceptual del término Espacio Audiovisual Latinoamericano, como «soberanía simbólica y política» que yace tras las primeras leyes para el cine de algunos países de la región.

En su artículo «Producción de video regional para el mercado global en los noventa: el caso de *La esperanza incierta* (1991)», Mariel Balás reconstruye el contexto de coproducción de este documental dirigido por Esteban Schroeder, Rodrigo Moreno y Luiz Fernando Santoro, en 1991. Realizado para la televisión, esta película fue una de las primeras coproducciones en video y reunió a tres productoras de la región: el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) de Uruguay, Nueva Imagen de Chile y Festa & Santoro Comunicações de Brasil. Las singularidades de cada país en su retorno a la democracia y el marco de la aplicación de la política económica neoliberal en Chile, Uruguay, Argentina y Brasil, son narradas en *La esperanza incierta* para un público europeo. Balás, además de abordar los rasgos formales del documental, narra el entramado de los fondos de organismos internacionales y el Channel Four (Inglaterra) en el marco de un proyecto de serie llamada *South*, se detiene en la coyuntura tecnológica del video, en el marco del Movimiento Latinoamericano del Video, y en los aprendizajes que este proyecto implicó para cada país participante.

A través de los artículos que componen el dossier es posible pensar diez momentos privilegiados del intercambio latinoamericano. Un corte, entre los posibles, que da cuenta no solo de los mecanismos particulares que implica cada intercambio, sino de las numerosas, proteicas, recurrencias. En este último sentido el dossier traza tensiones periódicas, rupturas, disidencias, y disputas en torno a identidades nacionales o latinoamericanistas, tercermundistas, o cosmopolitas; mapea los lugares institucionales de esos intercambios (cinematecas, festivales, cine clubes, revistas); sigue a ciertas figuras que pasan, desenvueltas, de un trabajo a otro; esboza períodos (en ocasiones años clave) en los que se desaceleran los procesos o se producen giros; sugiere etapas en los que ciertas propuestas comunes tuvieron un mayor o menor impulso. Y finalmente, emplaza paralelismos temáticos, como la cuestión de la preservación y conservación de las colecciones (Tadeo Fuica, Núñez), los intentos de co-producción y las tensiones entre diferentes marcos de producción o recepción nacionales (Soria, Kelly-Hopfenblatt y Peirano Olate, Balás), los movimientos de la región que impulsaron una subjetividad o identidad latinoamericanista (Núñez, Aimaretti, Lacruz), las políticas culturales de instituciones estatales en relación con el cine y las concepciones entorno al aspecto formador o educativo del cine (Amieva, Broitman, Serra y Peruffo, Núñez, Soria). A la luz de dichas coordinadas, el dossier invita a vislumbrar nuevas periodizaciones cuyos ejes podrían pensarse, precisamente, en función de estos intercambios.

Finalmente, por haber hecho posible este dossier, agradecemos a Susana Dominzain (directora del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos, CEIL), a los fotógrafos Irina Raffo y Federico Rubio, al inmenso trabajo de Daniel Michelazzo y del equipo de la Unidad de Comunicación y Ediciones (UCE) de la FHCE, coordinada por Nairí Aharonián y al de los revisores y autores.