

## **Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental**

Ignacio del Valle Dávila. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.

El Nuevo Cine Latinoamericano es una de aquellas nociones que para enseñarla se debe hacer cíclicamente. Se comienza dando información, referentes teóricos y se estudian autores y cintas. Luego, se vuelve a atacar la definición primera, se problematiza, se pone en duda, se reestructura. Aun así, es posible reconocer como no siempre queda del todo claro: ¿es un movimiento?, ¿aún está en vigencia?, ¿realmente existió? No sólo quienes comienzan a leer e investigar sobre el Nuevo Cine Latinoamericano se plantean estos interrogantes. La bibliografía de renombrados autores latinoamericanos y extranjeros incluyen estas problemáticas, muchas veces, sin respuestas. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* propone respuestas a estas preguntas entre otras y plantea nuevas interpretaciones a viejas polémicas. Lo hace por medio de una metodología que es compleja, crítica, concienzuda y, a la vez, sumamente clara, incluyendo cuatro casos dentro del continente: Argentina, Brasil, Cuba y Chile.

El libro explora los comienzos y el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano, NCL (según la abreviación de Del Valle), partiendo de las concordancias entre las experiencias de renovación de los cines nacionales ocurridas durante la década de 1950 que, eventualmente, llevaron a la consolidación de lo que el autor llama el "sentimiento de novedad" que potenció el proyecto del NCL. Atravesando los acercamientos y peleas entre directores, el autor nos conduce hasta los hitos de la institucionalización del NCL en 1979 con el Festival de Cine de La Habana y en 1985 con la constitución de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Con estos eventos el libro cierra el período de su investigación y asevera ya acabado el sentimiento unificador de "novedad." De su trabajo Ignacio Del Valle Dávila nos dice: "[...] la cuestión que guía mi trabajo no es determinar

si existió el NCL [...] me parece más apropiado preguntarse cuáles fueron las motivaciones y las circunstancias que llevaron a una serie de cineastas de distintos rincones de un vasto y heterogéneo conjunto de países a proclamar la existencia de un NCL, más allá de si ese proyecto haya conseguido desarrollarse cabalmente" (19).

El autor se centra entonces en los cineastas que adhirieron al proyecto estudiando su autoreflexividad: teóricos y creadores del concepto mismo de NCL, y de los textos y películas que lo constituyen. Estos realizadores negaron el valor universal de modelos estéticos occidentales y se atrevieron a autodefinirse. Pero, no sólo de autopronunciamientos se sustenta este libro. Hay también un tratamiento de fuentes que nos ayuda a comprender la historicidad y la complejidad del NCL. En este punto, Del Valle va más allá de los manifiestos y las películas y utiliza además convenios institucionales, intercambios por correspondencia, planes de cintas no realizadas, eventuales coproducciones y las respuestas de solidaridad ante los exilios. Así, este es un libro que es más que un estudio sobre cine, pues constituye un trabajo historiográfico sobre una de las manifestaciones más interesantes de la cultura política revolucionaria y de descolonización de nuestro continente.

Puede ser de interés para los lectores de esta reseña que los films trabajados en este libro sean tanto de ficción como de documental. De un total de once films analizados en detalle, más un proyecto inconcluso, y otras películas mencionadas o trabajadas en menor profundidad, la mayoría son documentales: *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958-1960), *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1968), *Compañero presidente* (Miguel Littin, Chile, 1971), *El primer año* (Patricio Guzmán, Chile, 1972), *Ciclón* (Santiago Álvarez, Cuba, 1963), *Now!* (Santiago Álvarez, Cuba, 1965), *LBJ* (Santiago Álvarez, Cuba, 1968) y *79 primaveras* (Santiago Álvarez, Cuba, 1969). A estas se suman las ficciones *Tierra en trance* (Glauber Rocha, Brasil, 1967), *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969) y el proyecto

inconcluso de *América nuestra* (Glauber Rocha, Brasil). Cada película considerada, independientemente si es ficción o documental, forma parte del libro porque su contenido, producción y/o difusión representan aspectos significativos del NCL.

El trabajo invita a explorar las realidades nacionales dentro del proyecto continental ya que, como plantea el autor, estudiar un proceso de esta envergadura no es excusa para obviar el examen de las sensibilidades y las diferencias locales. Sobre todo, porque es en este foco donde aparecen las contradicciones y las tensiones. El narrar la historia del NCL desde el aislamiento a la colaboración se convierte en una metodología que ayuda a entender los procesos del continente desde una mirada de encierro interno hasta la proclamación de la unidad continental.

El libro se divide en cinco partes, más una introducción y conclusión. La primera, presenta el NCL como una ruptura en el tiempo y el espacio y propone una definición que tiene en cuenta a los realizadores, sus ideologías, sus fuentes conceptuales y prácticas, las obras realizadas y las teorías a las que se adscribió el proyecto. En esa definición se destaca la noción de "novedad" entendida como ruptura formal y generacional, pero también como una característica revolucionaria.

El capítulo explora también el rol de apoyo internacional que tuvo el NCL en relación a los festivales y revistas críticas como *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, e indaga en las influencias internacionales de los cineastas. De ese modo sitúa el NCL no como una isla, sino como un territorio lleno de relaciones entre las naciones del subcontinente, con eventos e instituciones internacionales, destacándose el aporte europeo (sin sobrevalorarlo) y la inserción dentro de la cultura cinematográfica mundial. Son los vínculos físicos e intelectuales con el extranjero los que en parte comienzan a forjar el panamericanismo del proyecto. A su vez, ese contacto destaca las singularidades de "lo Latinoamericano", sobretodo su "especificidad cultural" en rechazo de lo ajeno, de lo burgués,

y de lo perfecto, tal como lo expresara Julio García Espinosa en el manifiesto "Por un cine imperfecto". La percepción de esta forma de hacerse cargo de lo nacional, regional y global es un acierto del libro. Del Valle define la relación entre el continente (sus particularidades nacionales) y Europa como una relación doble vinculante, de atracción y de rechazo, y especifica: más que criticar "lo extranjero", el NCL criticó y rechazó la copia acrítica de cualquier modelo, ya fuese extranjero o del viejo cine local.

Por ejemplo, el autor advierte que los festivales fundantes del NCL en el continente fueron hechos por latinoamericanos y para latinoamericanos: en esta dinámica se abre una nueva tendencia de fomento y de valoración de lo propio, pero con un contacto y un alcance internacional. En esa forma de entender las relaciones se proyecta también el tricontinentalismo, donde lo hecho por el Tercer Mundo y para el Tercer Mundo se fortalece con la creación de un cine revolucionario y antiimperialista, cuyo objetivo es salir del subdesarrollo regional. Desde lo nacional a lo subcontinental, al Tercer Mundo, se crea una nueva versión de "lo Latinoamericano".

La segunda sección, la más extensa de todas, nos presenta el caso de Cuba. Como en los siguientes cuatro capítulos de casos nacionales, este comienza con una contextualización política y cinematográfica, destacándose particularmente el triunfo de la Revolución, la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y los cambios en la forma de entender y hacer cine. Este capítulo no es tímido al hablar de las acusaciones de censura, del rol del realismo socialista y el estatus de arte del cine. Tampoco es ingenuo en crear una definición estética de revolución, es más, nos recuerda que las situaciones del universo profílmico nunca dejaron de influenciar el cine revolucionario de Cuba.

El interés del mundo en la isla llevó a varios destacados directores de cine internacional a dar clases magistrales allí y rodar proyectos que entre sus técnicos tendrían a futuros cineastas. La mayoría de estos proyectos, y el general dentro

del ICAIC, fueron de corte documental debido fundamentalmente a su libertad creativa, menor presupuesto y mayor capacidad de reaccionar ante el a veces vertiginoso presente de la isla. Sin embargo la dirección del ICAIC fue más allá y fomentó la hibridación entre los códigos del documental y de la ficción. El libro revisa algunas de estas cuestiones a través del análisis del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que funcionaba como crónica oficial del proceso revolucionario y difusor de las luchas en el Tercer Mundo. Dentro de la lógica local y global, el autor presenta cómo el noticiero hace una defensa de la propaganda, sin negarla y aún más, incitando al espectador a reconocer los posicionamientos políticos en sus documentales.

El capítulo pasa luego a explorar los cortos documentales de Santiago Álvarez, considerando sus metodologías de trabajo –como el no redactar guiones o a veces no planificar las filmaciones–, sus procedimientos y recursos expresivos –uso de collage y fotoanimaciones, incorporación de imágenes fijas, inexistencia de sonido directo, ausencia de narración tradicional, y protagonismo de la música en su capacidad de creación de contenidos figurativos–. Se explora también el objetivo de los films, en cuanto a que no se trataba de meros noticieros periodísticos tradicionales sino que existía un comentarista editorial y militante que efectuaba un temprano giro a lo emotivo. Aquí, las lecturas sobre *Ciclón* (1963), *Now!* (1965), *LBJ* (1968) y *79 primaveras* (1969), todas de Álvarez, llevan a reflexionar sobre los modos de hacer documental, qué comunican estos sobre la realidad circundante, y cuáles son sus cualidades expresivas. Conjuntamente se analizan las influencias del documental dentro de las ficciones del ciclo “100 años de lucha”, sobre todo respecto de *La primera carga al machete* que, según Del Valle, posee una “experimentación formal que explora los límites entre ficción y documental” (145-146).

Por último, el capítulo revisa las implicaciones del manifiesto “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa, que el autor describe no como el más importante del ICAIC sino como aquel de mayor influencia para el NCL. Del Valle plantea entender la

noción de "imperfecto" en tanto sentimiento de impaciencia y novedad, urgencia creativa y revolucionaria compartida por una generación de cineastas: noción que ayudó a consolidar la adscripción al NCL entre sus miembros.

El tercer capítulo corresponde al cine de Brasil. Tras una revisión del origen del Cinema Novo y del contexto nacional desde donde surge este movimiento, el capítulo nos lleva a recorrer el cine local a partir de los términos explorados previamente: cine perfecto e imperfecto. A estos se suman la noción de "nacional popular", la importancia de las sutilezas regionales e industriales dentro del gran Brasil (como metáfora del subcontinente) y las influencias y diálogos con otros movimientos extranjeros, como el neorrealismo y la *Nouvelle Vague*. Apoyándose en lo discutido previamente, se procura un análisis comparativo con el caso cubano, hallándose similitudes y contrastes, dando cuenta entonces de los ideales y conceptos del NCL. Uno de los temas de interés del capítulo es la noción de Glauber Rocha de que el cine es un "bien nacional": un recurso natural. Volviendo a unir el mundo profílmico con las cintas y la reflexión sobre la política y economía del continente, el autor propone que la lógica panamericana en el cine brasilero se vio fortalecida tras el Golpe de Estado de 1964.

Luego se explora el manifiesto "Estética del hambre" también de Glauber Rocha. Del Valle propone entender el hambre en "su sentido literal -precariedad, desnutrición, pobreza- y metafórico como búsqueda de reconocimiento, ansia e imposibilidad de desarrollo" (231). Esta imposibilidad y las dicotomías que presenta el manifiesto tales como colonizador/colonizado y civilizado y Latino, hace que éste también sea conocido como "Estética de la violencia". De este modo el Cinema Novo se entiende como fruto del hambre de América Latina y de la violencia a la que ha sido sometida por los procesos de colonización y neocolonización.

A partir de este andamiaje teórico-crítico se presenta un detallado análisis de *Tierra en trance*. La lectura del autor





# Cine Documental

subraya cómo Paulo Martins—el protagonista— es una metáfora del intelectual y artista de izquierda en el debate por la lucha descolonizadora; mientras que se revisa la problematización del populismo, presentado en la obra como “una fiesta irreflexiva” (241). Según el autor, el film hace de esta gran alegoría una reflexión latinoamericana al incluir guiños que remiten al espectador a una realidad mayor que la de Brasil. En suma, el capítulo nos hace reflexionar en torno del acercamiento de los intelectuales a las luchas populares, la opción armada, las formas de resistencia, y cómo ello deja al cine brasileiro entre un cine de autor y un cine revolucionario: pasando por los principios de “el cine es nuestro” hasta “América es nuestra”.

El cuarto capítulo corresponde al cine de Argentina. Si el de Brasil se había alimentado de las nociones y esquemas presentados en el capítulo sobre Cuba, este se desvincula, por momentos, de la estructura del libro para explicar el caso argentino. Comienza remitiéndose al derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón en 1955 para crear una imagen del contexto en el cual Ferrando Birri pone en marcha el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Mediante el análisis crítico de fuentes y cintas nos explica el paso de Birri por el instituto y cuáles fueron los caracteres de su cine de orientación social y nacional, para luego explorar cuándo y cómo su cine gira hacia lo latinoamericano. Junto con esto se abordan el caso de la regulación del Fondo de Fomento de Cinematografía, el crecimiento de películas producidas fuera del sistema de estudios y los dispositivos y formas de censura estatal.

Desde esta presentación se pasa luego a un análisis de *Tire dié* que comienza explorando la vinculación del Instituto con la Facultad de Sociología, que llevaría a Birri a alejarse de las propuestas neorrealistas y del cine de Luis Buñuel, para pasar a hacer documentales inspirados por el documentalismo inglés y el National Film Board of Canada. Del Valle propone que la Escuela de Santa Fe “no buscó promover desde el cine ni la acción política concreta ni una doctrina claramente determinada, sino

que la concientización con respecto de los problemas sociales en Argentina" (270). De este modo, no se hace cargo del proceso revolucionario del NCL, pero sí de otro de sus elementos centrales: el rol social del cine. Así, si bien *Tire dié* no dio comienzo al cine social en Argentina si le proporcionó fuerza. El libro propone también un breve análisis de *Los inundados* (Fernando Birri, Argentina, 1961), primer largometraje de ficción de la escuela, para ahondar en estas nociones, al momento que Birri considera esta cinta el film-manifiesto de la Escuela de Cine Documental: un cine "nacional, realista, crítico y popular." Ambas películas, acompañadas de sus manifiestos son contrastadas y comparadas. Apoyadas en menciones a la teoría de Antonio Gramsci, estas cintas son definidas como un camino hacia la "adquisición de conciencia ligada a la praxis política revolucionaria" (292). Finalmente, el autor concluye que estos films no son aún parte del NCL, sino más bien antecedentes, y que "lo latinoamericano" aparece en las reflexiones y escritos de los últimos meses de Birri como director de la Escuela.

El capítulo retoma la problemática del peronismo para comenzar el análisis en torno de *La hora de los hornos*. Con un sucinto resumen sobre este movimiento político, contrastado en parte con las menciones del comienzo del capítulo, Del Valle logra, al igual que con otros debates de complejo cariz, hacer una síntesis certera y operativa para continuar con la exploración de la esfera cinematográfica. Así, propone que *La hora de los hornos* y el Grupo Cine Liberación "surgieron de un proyecto [político] frustrado" (299), priorizando en su análisis y caracterización nociones como "cine de guerrilla" y "clandestinidad". Para los autores/directores la colaboración entre los cines de guerrillas era una necesidad a fin de lograr la exhibición y victoria del proyecto del NCL. De hecho se propone la creación de una "internacional del cine de guerrillas" y, según el autor, los "Estados Generales del tercer cine de Montreal" de 1974 podrían ser entendidos como tal.

El análisis de *La hora de los hornos* está atravesado por su relación con el cine de guerrillas, tomando en cuenta la





# Cine Documental

internacionalización de sus contenidos, los constantes cambios entre versiones de exhibiciones argentinas e internacionales, y dando cuenta además de las relaciones con los documentalistas del ICAIC y sus técnicas comunicacionales. Las referencias y citas a otras películas dentro del épico documental, el film como acto de rebelión, es decir –un cine acto– donde el espectador era también actor, entre otros elementos, impulsa a Del Valle a utilizar el estudio de Beatriz Sarlo<sup>1</sup> quien define la película como un “palimpsesto-obra abierta”, concepto que el autor extrapola también al manifiesto “Hacia un tercer cine” y sus múltiples versiones y traducciones. Cuando el libro nos muestra las conversaciones y debates en torno de las distintas versiones del film con los pares latinoamericanos, vuelven a aparecer las críticas al peronismo y el rechazo hacia este por los cineastas no argentinos. Ello conduce al autor a afirmar que este hecho eventualmente generó un cierto distanciamiento entre el Grupo Cine Liberación y las instancias latinoamericanas, lo que no implicó que el grupo cesara su discurso latinoamericanista.

Finalmente, el último capítulo corresponde al cine de Chile. Comienza con un brevísimo contexto histórico y encara uno de los recurrentes cuestionamientos en torno al cine chileno de la época de la Unidad Popular: ¿existe un cine de la UP? Para Del Valle no, ya que no hubo una política clara desde la administración misma para hacer cine: lo define entonces como un cine hecho *durante* el período. Desde aquí el capítulo se centra sobre todo en demostrar las vinculaciones con otras experiencias latinoamericanas, revisando dos casos: el de los exiliados de la dictadura brasilera que se domiciliaron en Chile entre los cuales hubo un grupo importante de hombres relacionados a la producción fílmica; y la extensión y aplicación del convenio firmado entre Chile Films y el ICAIC.

Este capítulo tiene un talante bastante menos teórico que los otros, aunque abona a una mayor discusión bibliográfica y

---

<sup>1</sup>Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural: maestros, traductores y barbarie*. Barcelona, Biblioteca Ayacucho, 1985.

relaciona las propuestas nacionales –sobre todo el “Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular”– y sus contrapares latinoamericanos. Así, a pesar de que la literatura chilena propone cierta autarquía nacional respecto del continente, estas relaciones prueban lo contrario. Los vínculos entre Chile Films y el ICAIC funcionan como prueba de esto desde la práctica.

Se da particular énfasis a explicar los caracteres y motivaciones de la producción documental en el período de la Unidad Popular. Como sugiere el autor: “no fueron solo limitaciones técnicas lo que llevó a que se hicieran pocas ficciones, fue ante todo la vorágine diaria de un país que experimentaba cambios históricos a marchas forzadas” (343). Es este irrumpir del mundo profílmico lo que en buena medida marca la urgencia y novedad del cine chileno y así lo convierten en parte NCL, pero es también lo que caracteriza la brevedad de la experiencia. El capítulo también comenta los proyectos no realizados: las ficciones de contenido histórico que, como en el caso cubano, ayudarían a generar lecturas sobre el pasado de larga duración en sintonía con el presente. Finalmente, concluye con una comparación entre los documentales de dos de los cineastas más representativos del período, que a su vez expresan dos vertientes políticas dentro de Chile y el mundo: la vía democrática, conocida en el país como la vía chilena al socialismo, y la vía armada, con *Compañero presidente* (Miguel Littin, Chile, 1971) y *El primer año* (Patricio Guzmán, 1972) respectivamente. La obra de Littin presenta al gobierno como agente revolucionario y los consecuentes cambios estructurales necesarios (vía pacífica, defendida en Chile por el mismo Allende y el partido Comunista), y el segundo le da el poder a las clases populares y las fuerzas sociales que buscan un cambio más rápido y eventualmente armado (defendidas por el partido Socialista y el Movimiento de Izquierda Revolucionario -MIR).

En términos generales, este libro se puede analizar desde perspectivas teóricas, históricas o nacionales. Creo que también plantea otras dos posibilidades de abordaje. Una de ellas es desde las controversias y las polémicas, que esta investigación

# Cine Documental

se encarga de presentar y discutir a partir de una pléyade de fuentes. La segunda posibilidad, es la de reflexionar sobre la coherencia entre cintas y teorías de los cineastas que adscribieron al proyecto.

Mediante el uso de distintas fuentes y medios, el libro explica diversas controversias asociadas al proyecto del NCL, por ejemplo: ¿tuvo Santiago Álvarez -y por consiguiente el resto del proyecto influenciado por él- ascendientes del cine de Dziga Vertov y sus técnicas de montaje? La respuesta está elaborada a partir de documentos y discusión teórica, y en torno al debate sobre las categorías de perfección e imperfección. Las nociones de técnica, artística y/o estética, están trabajadas recuperando el famoso escrito de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, insistiendo sobre la tensión entre el valor de la perfección sin sentido (político y revolucionario) y un cine "interesado." El autor se hace cargo también de la controversia en relación a la política de autores del Cinema Novo, y de si estos son parte del Tercer Cine o no, así como de la potencia y eficacia de su cine revolucionario. Para tratar este tema trae a colación fuentes como el "Manifiesto Antropófago" (1928) y los procesos de mestizaje y sincretismos llevados a cabo desde el modernismo brasilero de los años veinte y de las nociones subversivas contra el centro o metrópolis y el etnocentrismo, construyendo así un marco de análisis para analizar las formas revolucionarias en el Cinema Novo. Aquí, las diferencias de Solanas y Getino con Rocha, y de este último con Álvarez son exploradas teniendo en cuenta aspectos como las relaciones con las dictaduras de sus respectivos países en el primer caso, y el vínculo epistolar de Rocha con Álvarez. Desde esta lógica se trabajan las controversias en relación al llamado de Rocha a superar *La hora de los hornos*.

Del Valle da cabida al debate sobre las versiones de "Hacia un tercer cine" a partir de las incongruencias entre sus ediciones proponiendo una lectura de las diferencias en función de los públicos lectores (argentino y latinoamericano, o público del

Tercer Mundo y europeo), y también compara las similitudes con la propuesta del libro *La Escuela Documental de Santa Fe* (1963). Así, describe el origen y potencia del texto mientras simultáneamente señala sus limitaciones teóricas al no poder establecer con precisión quién pertenece al Tercer Cine y quién no, sobre todo en relación al Cinema Novo. Pero, continuando con la impronta crítica del libro, el autor no sólo plantea la fuerza y los alcances de las ideas y sus conflictos, sino que además propone posibles interpretaciones respecto de las causas y las consecuencias de su devenir.

Paralelamente, el texto va destacando los elementos que unifican en este universo de diferencias. Uno de ellos es el sentimiento de novedad, urgencia e impaciencia creativa. Otro es la noción compartida de lo "latinoamericano" como reivindicación de la especificidad local, donde no hay reproducción de lineamientos estéticos extranjeros sino más bien apropiación (por ejemplo la manera de entender lo social del neorrealismo). Incluso, en el título del Noticiero ICAIC Latinoamericano, lo "latinoamericano" es una de las primeras vocaciones del sentimiento panamericanista del NCL. De hecho, el noticiero también proveerá varias relaciones internacionales con otros gobiernos afines de la región, potenciando así la unidad no sólo ideológico-discursiva sino material. También se ponen de manifiesto las semejanzas entre la Escuela de Santa Fe y el ICAIC: sus modelos transitaban del cine de corte social al político, y se observan coincidencias significativas respecto de los modos en que se pensaba y hacía cine. El autor explica estas cuestiones sin ceñirse a los cineastas, sus películas y manifiestos, prestando atención a figuras como el argentino Edgardo Pallero y su socio uruguayo Walter Achúgar, principales productores del NCL. Pallero fue alumno de Birri en la Escuela de Santa Fe, productor de *Los inundados*, luego fue parte de diversas producciones en Brasil y films independientes en Argentina; trabajó en la organización del Festival de Cine de Viña del Mar (en sus ediciones del '67 y '69) y fue además productor de *La hora de los hornos* entre otras cintas. Para Pallero era de vital

importancia desarrollar y apoyar los circuitos de distribución independientes para que estos films pudiesen ser vistos y sus objetivos así, quizá, realizados: la necesidad de crear espectadores-creadores (activos) y militantes es parte fundante del NCL. El libro nos muestra también cómo a pesar de las múltiples diferencias, debates y conflictos epistolares, los cineastas aspiraron a no romper con la noción de lo latinoamericano en un "esfuerzo por no resquebrajar el llamado a la unidad subcontinental" (340). Así, desde la radicalización del tercermundismo a la solidaridad con los exiliados de las dictaduras, los adherentes al NCL se hicieron cargo de su presente y propusieron una respuesta a los problemas de Latinoamérica desde el cine.

De este modo, el volumen pasa de discusiones de perfil teórico (en donde Del Valle argumenta si concuerda o no con autores que han trabajado en las distintas áreas de la investigación, como por ejemplo con Tzvi Tal, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana Pick, José Carlos Avellar, Mariano Mestman y Silvana Flores entre otros), al contraste con documentos. Suma a este trabajo los análisis estéticos de las obras y la presentación de discursos fílmicos e históricos, los que se completan con la aplicación de la teoría a la experiencia fílmica de cada país. Al mismo tiempo, cada capítulo incluye progresivamente las discusiones y nociones presentadas previamente. En el proceso se nos ofrecen varios datos e interpretaciones que acercan la aridez de la historiografía a la experiencia de vivir la historia. Así, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* es una crítica, pero también una muy certera (y bonita) reflexión en torno a una época del cine latinoamericano en donde las divergencias y similitudes crearon un nuevo espacio para nuestros cines. Es poco común dar descriptores como "bonito" a un libro de alto nivel académico, pero es tan agradable leer algo que se pueda disfrutar y apreciar en fondo y en forma, que me aventuro al uso del adjetivo.

Es un libro que se apoya en la tradición latinoamericana de que



# Cine Documental

los conceptos pueden (y suelen) tener más de un significado, juega con los órdenes lógicos de las frases y expresiones, y hace reiteraciones y enumeraciones para apoyar la sintaxis, pasando de un registro analítico a otro más literario logrando que, pese a la complejidad de algunas ideas y debates, sea de lectura fluida. Esto se ve en los análisis de las fuentes y en las reflexiones generales, así como en el título mismo del libro que referencia *Tierra en trance*. Transformando el vocablo tierra en cámaras el título se convierte en metáfora del NCL, como un fenómeno en constante cambio. Como dice el autor "la idea de trance entendida como crisis decisiva, conmoción, transformación radical y totalizadora del cine, de los intelectuales y de la sociedad hacia la que los cineastas que reivindicaron el NCL creían conducirse y conducir sus films" (28). Es un trance "tensionado por lo nuevo y lo tradicional, donde aquello que se trata de superar no ha quedado atrás y lo que se lucha por obtener tampoco termina de afianzarse" (28). Trance "entendido como momento de batalla o de duelo, pero también como de estado crucial en la existencia, como gesto histérico y desmesurado o como ritual de transformación" (239).

De este modo, este libro recurre a la presentación de diversas tesis, algunas que son parte ya del bagaje popular, otras de académicos renombrados, y otras del autor, a las cuales se les presenta una antítesis, argumentos y nuevos debates, convirtiéndose finalmente en la muy bien lograda, interesante y bonita reflexión.

*Claudia Bossay*