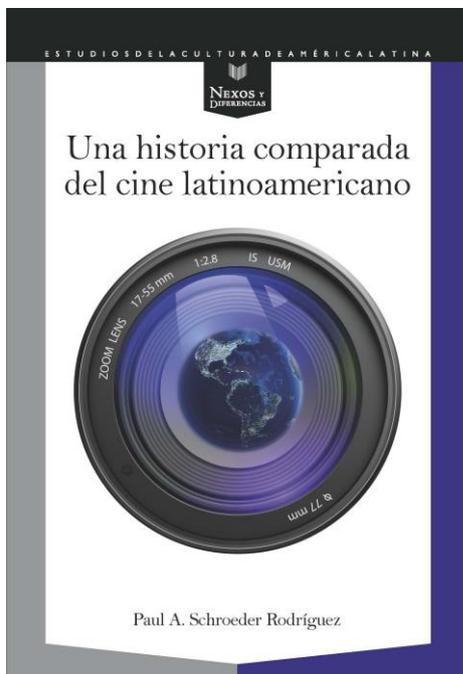


Sobre Paul A. Schroeder Rodríguez. *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020, 460 pp., ISBN: 978-84-9192-093-9.

Por Javier Pérez-Osorio*



Cuando pensamos en el cine latinoamericano como categoría de estudio es inevitable preguntarse no sólo por la existencia común de elementos estéticos, ideológicos y socioeconómicos en la cinematografía de una región geográficamente vasta y culturalmente diversa, sino también por la pertinencia de estudiar desde una perspectiva amplia un fenómeno de más de un siglo y que ha tenido sobre todo manifestaciones a nivel nacional y local. La obra más reciente de Paul A. Schroeder Rodríguez responde a estas preguntas proponiendo una reescritura de la

historia del cine del continente que privilegia una perspectiva comparada como la que Paranaguá elaboró en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2002). A partir de este enfoque metodológico comparativo, el autor desarrolla ampliamente la idea de que el cine latinoamericano es resultado de un continuo flujo triangular de influencias entre Hollywood, Europa y América Latina, y expone su novedosa tesis sobre las cuatro versiones de modernidad que pueden verse representadas en el cine de Latinoamérica. Con estos dos planteamientos como ejes transversales y a través del análisis de casi cincuenta películas, en su mayoría largometrajes de ficción, Schroeder Rodríguez hace un estudio diacrónico desde los inicios del cine silente hasta el presente y discurre

sobre la representación de las filiaciones políticas, las clases sociales y el género en el cine latinoamericano.

El trabajo académico de Schroeder Rodríguez está marcado por su particular lugar de enunciación: nacido en Puerto Rico, una isla caribeña culturalmente cercana a América Latina pero políticamente parte de los Estados Unidos, su acercamiento al cine se da en un contexto bilingüe y multicultural donde la búsqueda por el significado de lo latinoamericano está siempre presente y no puede restringirse a la idea tradicional de nación. Esta búsqueda se percibe en su más reciente libro en la aproximación metodológica comparada y en la atención particular, entre su extenso y variado catálogo de referencias, a las de teóricos latinoamericanos del cine. Aún más, el libro está atravesado por la certeza de que, si bien culturalmente América Latina hace parte de una triangulación de influencias no siempre recíprocas, su lugar no es simplemente de receptor sino también de emisor y, por ende, es posible encontrar categorías propias para hablar de los fenómenos cinematográficos del continente. En la misma línea, esta traducción al español del libro publicado en inglés en 2016 no sólo es una apuesta coherente con la intención última del proyecto de investigación, sino que, además, es un paso adelante en el proceso necesario de descolonización de los estudios sobre el cine de la región y de construcción de un intercambio más igualitario entre quienes trabajan *in situ* y quienes lo hacen en ambientes académicos angloparlantes.

El libro está estructurado en cinco partes asociadas a la manera en que la cinematografía en la región se ha alineado más o menos con las versiones de modernidad propuestas por Schroeder Rodríguez: el liberalismo, el corporativismo, el socialismo y el neobarroco. Pese a tener orígenes geográficos diversos, discursos económicos y políticos distintos, y contextos culturales específicos, el autor demuestra con un lenguaje accesible y con múltiples fuentes bibliográficas de qué modo la hegemonía política, económica y cultural de estas modernidades ha marcado las formas de representación y producción del cine

latinoamericano. Esta organización da unidad teórica al estudio de un periodo histórico extenso y facilita la lectura tanto para un lector avezado como para un neófito.

Así pues, la primera parte, "Cine mudo", explora en dos capítulos cómo en los albores del cine latinoamericano prevaleció una estética criolla unida al proyecto de modernidad liberal e individualista proveniente de Europa. En esta sección llama la atención especialmente cómo Schroeder Rodríguez rescata de los márgenes de la historia la importancia de un "momento de vanguardia" propio del cine del continente entre 1920 y 1930. Los análisis cuidadosos de *Límite* (Mario Peixoto, Brasil, 1929) y *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México, 1931), entre otras, son ejemplos de películas que contravinieron los códigos narrativos y visuales del cine mudo convencional a nivel mundial, experimentaron con una cinematografía no realista y, en perspectiva, sentaron un precedente significativo de una expresión artística enraizada en el lenguaje y la realidad propios del continente.

La segunda parte del libro se enfoca en el "Cine de estudio", ese gran momento de la cinematografía continental que sucedió al cine silente. En tres capítulos, el autor examina el inicio, consolidación y declive de los estudios entre mediados de 1930 e inicios de 1950. Estos tres apartados, centrados principalmente en Argentina, México y Brasil, señalan con argumentos sólidos y ejemplos claros la manera en que las dinámicas económicas y políticas globales transformaron profundamente los esquemas de producción. El autor describe el surgimiento de estudios que, subvencionados por los Estados y basados en el modelo industrial norteamericano, intentaron capitalizar por primera vez la producción cultural creando películas que adaptaron los códigos estéticos del estilo internacional de Hollywood a los arquetipos y formas locales, y cuyo público objetivo eran las grandes masas de bajos recursos que habitaban las crecientes urbes. Al examinar este periodo, en donde de manera novedosa se argumenta cómo la modernidad corporativista en lo político dio forma al también llamado cine

clásico, Schroeder Rodríguez revisa críticamente algunos temas relevantes en los estudios contemporáneos sobre cine. Entre ellos se destacan, por ejemplo, la alineación en cuanto a los valores representados entre las películas y los Estados, principales inversores y censores del cine de estudio; el surgimiento y arraigo en la pantalla de algunas representaciones, a la postre arquetípicas, como la ingenua generosidad de la clase obrera o la pasividad de los personajes femeninos; o las narrativas conciliadoras que reafirman una estructura social conservadora, patriarcal y jerárquica alineada con los ideales corporativistas.

A través de un único capítulo, la tercera parte, “El neorrealismo y el cine arte”, está dedicada a esa transición ocurrida en la década de 1950 durante la cual las producciones latinoamericanas iniciaron un distanciamiento de la influencia de Hollywood y su esquema de estudios, se aproximaron a la estética europea y representaron un giro ideológico hacia el proyecto liberal y democrático de los Estados de la región tras la caída de los regímenes fascistas europeos. Esta reconfiguración, causada en parte por la aparición de una nueva cultura cinéfila en los centros urbanos, reconoció en los nuevos modelos europeos de producción y representación formas más adecuadas para explorar la nueva realidad de la posguerra en América Latina. Uno de los aportes más relevantes de esta sección es la elaboración sobre la relación dialógica entre neorrealismo y cine arte en Latinoamérica. De acuerdo con el autor, las diferencias estéticas e ideológicas de estos dos movimientos confluyeron en el convencimiento de los cineastas latinoamericanos sobre la función social del cine, lo cual satisfizo las expectativas del momento provenientes tanto de la influencia católica como la marxista y, además, fue el punto de partida del Nuevo Cine Latinoamericano. Los lúcidos análisis del trabajo de autores emblemáticos como Luis Buñuel, Leopoldo Torre Nilsson y Nelson Pereira dos Santos dan cuenta de esta confluencia.

La preocupación social inicial expresada en el neorrealismo y el cine arte dieron origen en la década de 1960 al Nuevo Cine Latinoamericano (en adelante

NCLA), considerada la expresión más autóctona del continente y quizá una de las más estudiadas. La cuarta parte del libro se dedica a este periodo en dos capítulos, en donde el autor argumenta que el cine mantuvo durante dos décadas un férreo compromiso político y una fuerte crítica a las estructuras de poder y a las desigualdades sociales incluso utilizando diferentes estrategias de representación. En el primer capítulo se analiza una primera estrategia, ideológicamente alineada con el discurso socialista en su acepción marxista, impulsado por la Revolución Cubana de 1959, y estéticamente centrada en el lenguaje realista del documental. Si bien esta fase inicial del NCLA, denominada militante, ha sido ampliamente estudiada, a través del análisis de películas documentales y argumentales el autor confirma que las narrativas y las construcciones audiovisuales del continente manifestaron su preocupación política por representar la historia como la dialéctica de la lucha de clases. En el segundo capítulo de esta sección, Schroeder Rodríguez hace uno de los aportes más innovadores y enriquecedores de su investigación. Por una parte, describe bien por qué el Neobarroco es una expresión de modernidad autóctona de Latinoamérica y, por otra, demuestra cómo ésta se materializó durante la década de 1970 y 1980 a través de una nueva estrategia cinematográfica que reformuló el compromiso político gracias a la utilización de un renovado código estético que, además, criticó por primera vez aspectos como el patriarcado y el racismo. El autor evidencia esta novedad analizando producciones neobarrocas que tienen en común el empleo de modos representacionales basados en las oposiciones complementarias, el cuestionamiento al control estatal sobre la representación de la realidad sociopolítica y un posicionamiento desde la periferia que genera empatía con los marginados de la sociedad. Este capítulo cierra con una revisión de la teorización de los directores más prominentes del NCLA sobre sus trabajos, en donde además de ponerse de manifiesto los trasfondos de la transición de lo militante a lo neobarroco queda claro que aún hace falta indagar este fenómeno de directores que reflexionan sobre su propia praxis, poco común en el cine latinoamericano.

La última parte se centra en las películas producidas desde inicios de 1990 hasta la actualidad. Este “Cine contemporáneo” latinoamericano, que según Schroeder Rodríguez está marcado por una sociedad postsoviética y una versión de modernidad neoliberal, ha sido realizado con la consciencia de que los productos culturales son un nuevo bien de consumo. Desde esta realidad ha surgido una nueva dinámica de financiación que involucra tanto la subvención de los Estados como la inversión extranjera. A nivel ideológico y estético, las nuevas producciones se sitúan a distancia del proyecto nacionalista/latinoamericanista del NCLA: narrativas centradas en los afectos y las emociones, sin el exceso del melodrama clásico, con un estilo visual realista que mantiene una mirada reflexiva sobre el contexto latinoamericano desde un discurso político centrado en las *petites histoires*. A esto Schroeder Rodríguez lo llama “melorrealismo”, un concepto acuñado por el autor y que resulta esclarecedor para comprender tanto las formas y fondos del cine latinoamericano reciente como el por qué éste ha vuelto a participar de manera protagónica en el cine mundial. En esta última sección se destacan: el examen sobre el nuevo papel de las mujeres cineastas, con una maravillosa ilustración a partir de la trilogía de Salta de Lucrecia Martel; la genial revisión vis a vis entre *La teta asustada* (Claudia Llosa, Perú-España, 2009) y *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, Chile, 2010) para analizar dos maneras de reconstruir memoria histórica; y la crítica a la laureada *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018), apartado inédito escrito especialmente para la versión en español de este libro y que abre un debate sobre la estetización de la marginación social en América Latina.

Antes de concluir, quisiera llamar la atención sobre tres puntos que, además de ser fortalezas del libro, abren paso a reflexiones posteriores en los estudios de cine latinoamericano. Primero, de manera análoga a la triangulación de influencias entre Hollywood, Europa y Latinoamérica, Schroeder Rodríguez articula orgánicamente otros tres elementos que ayudan a comprender mejor el cine del continente: el contexto socioeconómico y político de la industria, la forma (estética) y el fondo (ideología) de las películas. El balance de estos tres factores

es un derrotero para cualquier investigación actual sobre cine. Como lo prueba este libro con creces, es imposible pasar por alto la incidencia que los ecosistemas financieros e ideológicos tienen sobre las estrategias audiovisuales utilizadas, las historias narradas y los discursos comunicados en la pantalla. En segundo lugar, a través de la revisión tanto de películas como de la bibliografía, es notorio el esfuerzo de Schroeder Rodríguez por identificar categorías propias de Latinoamérica para hablar de nuestra historia; las vanguardias del cine silente, la modernidad neobarroca o el melorrealismo son ejemplos de ello. Su obra es una invitación a seguir indagando por la manera autóctona en la cual podemos nombrar y discurrir sobre fenómenos cinematográficos que, aunque vengan de otras latitudes, toman un cariz propio en el continente. En tercera instancia, este libro hace un esfuerzo por estudiar más de un siglo de historia a través de la revisión de casi cincuenta películas. Éstas conforman un corpus que, de manera proporcional, da cuenta tanto de obras realizadas por los grandes productores de cine en el continente como de productores secundarios no siempre tenidos en cuenta. Sin embargo, lejos de pretender crear un canon cerrado, esta construcción plural del corpus es un llamado a adentrarse en esos archivos fílmicos que reclaman ser incluidos dentro de la constante reescritura de la historia del cine en América Latina.

Finalmente, hay que reconocer que la ambiciosa obra de Schroeder Rodríguez es una pertinente contribución al campo de los estudios del cine en Latinoamérica que responde de manera consistente a la ausencia de una investigación sobre el cine con una mirada amplia y prueba que un estudio comparativo saca a la luz elementos invisibilizados en una aproximación por naciones. Sin duda alguna, su obra se convierte en una referencia obligada en esta disciplina junto al trabajo de autores como King, Hart y Paranaguá. No obstante, esta historia comparada, cuyo título usa deliberadamente el artículo indefinido “una”, invita a seguir escribiendo otras versiones de la historia del cine del continente y a seguir enriqueciendo un campo de estudio que aún tiene mucho por descubrir.

* Javier Pérez-Osorio es Estudiante del PhD *Film and Screen Studies* en la Universidad de Cambridge, Reino Unido, en donde es actual Becario de MINCIENCIAS (Colombia) y del Cambridge Trust. Su proyecto doctoral se centra en la representación de nuevas identidades *queer* en el cine latinoamericano reciente. En el 2018, como Becario de COLFUTURO y del Banco Santander, culminó el MA *Film and Film Cultures, Distinction*, en la Universidad de Leicester, Reino Unido, en donde su proyecto de grado explotó las representaciones de las clases sociales, el género y el conflicto armado en Colombia en las películas de los 90 de Sergio Cabrera. Su pregrado es en Filosofía y Teología de la Pontificia Universidad Javeriana (2011, Bogotá, Colombia). Además de investigar en el ámbito académico, participa activamente de otros espacios de difusión cultural como crítico de cine.
E-mail: javierperezosorio@gmail.com