

# LAS TEORIAS CINEMATOGRAFICAS EN AMERICA LATINA

Susana Velleggia

*Investigadora, docente, realizadora de cine y TV.*

La particularidad que presenta la reflexión teórica acerca del cine en América Latina es la de haber surgido asociada a la práctica del cine militante. Con anterioridad a la emergencia del mismo, puede decirse que las diferentes categorías cinematográficas y la práctica consustancial a ellas no condujeron a una actividad teórica relevante, ni a conceptos medulares acerca del rol del cine en el contexto de nuestras sociedades. Antes bien, los únicos puntos de referencia en ese sentido son los proporcionados por los grandes teóricos europeos, principalmente franceses e italianos. Digamos que los norteamericanos no han hecho aportes a la teoría cinematográfica, pese a la importancia de su industria. Quizás por ese motivo, los distintos textos teóricos, no fueron escritos con la intención de ser editados en libros o extensos tratados, al estilo de los teóricos franceses, italianos o alemanes. Por el contrario, ellos han sido presentados, la mayor parte de las veces, como artículos periodísticos y ensayos breves, o formando parte de entrevistas y reportajes dispersos. Más que referirse a los aspectos estéticos o metodológicos del lenguaje cinematográfico, la teorización latinoamericana sobre el cine está centrada en la cuestión de la relación entre cine y sociedad. Por tratarse de una relación sujeta a un movimiento dialéctico y a cambios constantes, esas reflexiones teóricas tienen el carácter de hipótesis provisoria de trabajo ya que, surgiendo de una práctica determinada, se dirigieron a ella con el fin de conferirle mayor efectividad.

Aunque éste es un rasgo común a toda teoría en la medida que los instrumentos de análisis siempre surgen vinculados a una práctica histórica concreta en el caso de América Latina, habiendo variado las posibilidades en materia de estrategias cinematográficas desde la época en que los postulados teóricos principales fueron formulados, aun mantienen vigencia los objetivos que los originaron. Es decir, la búsqueda de un cine apto para contribuir a la gran tarea histórica de nuestra liberación integral, en tanto sociedades y en cuanto seres humanos; de allí que si bien cabe replantearse estrategias, la permanencia del objetivo principal, radica más que en el cine, en las mismas circunstancias históricas en las que aquel debe desenvolverse, dada nuestra situación de sociedades dependientes.

La decidida toma de posición ideológica y política por parte de los cineastas-teóricos, y ésta es otra particularidad, ya que tampoco han existido teóricos profesionales en nuestro caso, requiere ser encuadrada en la situación prevaleciente en cada país, en el orden socio-económico, político y cultural y en las necesidades

que ella señalaba en la época de la formulación de cada corpus teórico. Situaciones emparentadas por una serie de razones, pero perfectamente diferenciadas por otras, de igual o mayor peso aún. Muy distintas son -y con toda lógica- las propuestas de Julio García Espinosa, desde una cinematografía enfrentada al desafío de construir una nueva sociedad en la Cuba acosada por el imperialismo que las de Soñanas y Getino (Grupo Cine Liberación) en la Argentina "clandestina" y reprimida por sucesivas dictaduras militares. Asimismo, se comprende que sean tan diferenciados los postulados estéticos e ideológicos del boliviano Jorge Sanjinés, con respecto a los del brasileño Glauber Rocha, como distintas son las matrices culturales que cada uno de ellos pretendió sintetizar con su cine y las realidades históricas que están en la base de sus prácticas. Si a un nivel general ellas intentan responder a los intereses de los sectores populares en su lucha por la liberación nacional y social de ellos se desprenden necesidades y peculiaridades no siempre idénticas; frecuentemente contradictorias entre sí, aunque no antagónicas.

Si la producción teórica y práctica del mejor cine latinoamericano nos enseña algo, ello es precisamente que el mayor vigor de nuestras cinematografías habrá de surgir de la coexistencia recíprocamente enriquecedora de una diversidad de opciones y de la pluralidad de instrumentos técnico-expresivos para transmitirlos. Del mismo modo que la evolución del cine demanda de esa unidad a partir de la diversidad en el plano del discurso cinematográfico, asimismo requiere de la implementación de los mecanismos económicos, legales y en términos de políticas cinematográficas y culturales, que posibiliten la integración de mercados y la complementación de los aparatos de producción, sin lo cual será poco probable mantener una actividad sostenida. Particularmente, cuando ella debe desenvolverse en circunstancias por completo adversas. La batalla por lograr ambos objetivos integra la labor del cineasta en las sociedades dependientes. La práctica cinematográfica no puede desvincularse de las alternativas que signan la vida de nuestras sociedades. Por eso, la lucha por un cine cultural, artístico e ideológicamente digno, es uno de los ángulos de explicitación que adquiere la lucha por una vida digna, liberada de opresiones y servidumbres de distinto tipo. En uno y otro plano, ella reclama tanto de objetivos y estrategias acordes con las condiciones históricas, como de la organización imprescindible para asegurar su éxito.

Tomado de su obra: "Cine entre el espectáculo y la realidad" (se publica la primera parte del artículo).