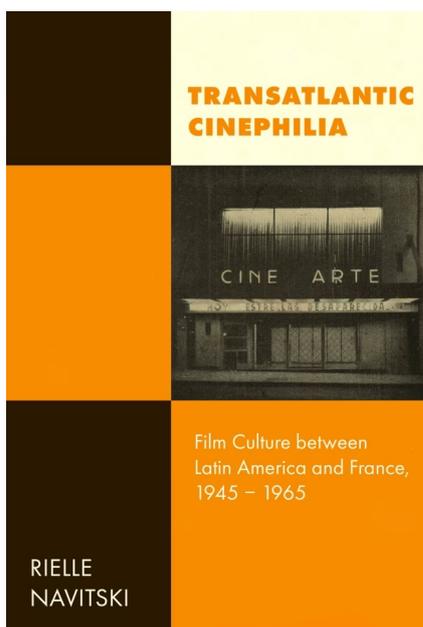


Sobre Navitski, Rielle. *Transatlantic Cinephilia: Film Culture between Latin America and France, 1945–1965*. California: University of California Press, 2023, 336 pp., ISBN: 9780520391437.

Por Mariana Amieva*



El libro de Rielle Navitski sobre la *Cinefilia Transatlántica* es un ejemplo virtuoso de investigación meticulosa y productiva, una reflexión crítica muy aguda y una escritura tan elegante como precisa. El placer de la lectura va de la mano con el entusiasmo que generan las formulaciones que iluminan de forma novedosa temas conocidos. En estas páginas explora a un conjunto de entidades vinculadas a la cultura cinematográfica latinoamericana en las dos décadas que continúan a la segunda posguerra y las relaciona con las políticas culturales

francesas que buscan intervenir en este ámbito. En ese recorrido pone el foco en el tránsito de ideas, personas y bienes –culturales— en plena globalización. Este proceso se enmarca en la guerra fría cultural y en momentos en los que algunos países del norte establecen programas de colaboración que despliegan políticas de *soft power*.

Navitski es una historiadora de cine que actualmente se desempeña en la Universidad de Georgia y que desde hace muchos años tiene como objeto de estudio a América Latina. Esa trayectoria se destaca en el libro en el que da muestras sobradas de su conocimiento de primera mano del campo de los estudios sobre cine en la región: visitó los países de los que habla, trabajó en los archivos, habló con investigadoras e investigadores de todos lados, leyó toda la bibliografía. Esta exploración de años le permite llevar a buen puerto

una propuesta que parte del trabajo realizado por numerosas investigaciones locales, a las que integra en una propuesta superadora y a la que contribuye con documentados estudios de caso.

El libro se organiza en capítulos que analizan la conformación del movimiento cineclubista latinoamericano, los archivos que surgen de ese movimiento, los festivales de cine del período, y los espacios de formación. Si bien el objetivo que se expresa en el título se centra en las relaciones entre América Latina y Francia, la investigación lo desborda. Junto con los vínculos que se generan entre los países de la región también se estudian las relaciones con Estados Unidos o con el bloque de países del Este. En estas páginas se presentan las conexiones entre personas e instituciones para reconstruir las ideas, objetivos y tensiones que atravesaron a esas organizaciones. En la introducción desarrolla un contexto histórico en el que aborda la historia cultural de la posguerra, los cambios políticos, el proceso de sustitución de importaciones y los impactos sociales en esa coyuntura. Destaca de este contexto la complejidad de una mirada que evita caer en binarismos y está atenta a los matices del proceso.

El capítulo sobre el movimiento de los Cineclubes latinoamericanos, la cooperación transnacional y las tensiones locales, comienza con la información precisa que ubica la emergencia de estas entidades en la larga duración para luego concentrarse en la eclosión cineclubista entre los años 1948-1950. Aquí se destaca la importancia simbólica del modelo francés, pero también integra las relaciones que se establecen entre organizaciones latinoamericanas. Para analizar estas entidades caracteriza el consumo cinematográfico de los espectadores, se cuestiona la motivación de esta práctica y asume que una parte importante de estos espectadores no se distinguen de los que concurren a los cines comerciales (57). Resalta algunos elementos significativos en el conjunto, como la importancia de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC), en donde observa una convergencia entre la ortodoxia religiosa y la valorización del cine como arte, enraizada en el humanismo de posguerra y la

promoción de la expresión individual (58). Para pensar el proceso en profundidad presenta el caso mexicano como estudio específico a partir de fuentes primarias.

Luego describe con detalle la caracterización de la programación de los cineclubes a partir del análisis de un conjunto muy extenso de fuentes de varios países. Este abordaje cuantitativo permite matizar la importancia de las relaciones de cooperación transnacional en la programación, al mismo tiempo que observa cómo los vínculos eran promocionados en los documentos, dando cuenta de la importancia de esas menciones que ayudaron a generar legitimidad a las nuevas entidades. La descripción extensa de esa programación permite que se hagan más visibles las fricciones entre los organizadores de los cineclubes y las audiencias más extendidas, subrayando los obstáculos que esas dirigencias tuvieron para reproducir los modelos europeos y las resistencias de los miembros a cumplir con los ideales asociados a la cinefilia erudita. Esta reflexión es un ejemplo preciso de la sutileza con la que Navitski piensa el problema y que la lleva a concluir que:

Tanto si exploraban la estética cinematográfica al tiempo que afirmaban su neutralidad política y moral, como si orientaban la apreciación del cine hacia fines explícitamente ideológicos y religiosos, los cineclubes latinoamericanos se esforzaban por rehacer el público de masas, un proyecto intrínsecamente contradictorio que ponía de relieve la desconexión entre las aspiraciones cosmopolitas de las instituciones y los espectadores a los que pretendían transformar (84).

El estudio sobre los archivos cinematográficos parte de los vínculos obvios con el modelo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Esta relación permite observar que estas entidades no solo distribuyen recursos — escasos— sino especialmente modelos institucionales. El estudio de toda la bibliografía reciente que sobre este tema se generó en la región también le permite cuestionar las lecturas de la bibliografía canónica anglosajona que

desde el norte piensa el cine latinoamericano bajo el signo de la resistencia a Hollywood y las particularidades del Nuevo Cine Latinoamericano (92). En este capítulo analiza en detalle el funcionamiento de la Sección latinoamericana de la FIAF y la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) y si bien limita la importancia de estas organizaciones regionales para la cooperación efectiva entre archivos, rescata los modelos negociados que se establecen en estas prácticas. Destaco especialmente la documentación exhaustiva que consultó en cada uno de los organismos estudiados que permiten confirmar un carácter regional a las investigaciones locales que se hicieron sobre este tema.

Para pensar a los festivales de cine comienza con una introducción más teórica sobre los recientes estudios de estos eventos y la relevancia que vienen teniendo para los estudios de la recepción y establece un vínculo muy productivo entre la presencia del cine latinoamericano en el Festival de Cannes y los propios eventos americanos. En relación a los festivales cinematográficos locales se centra en el estudio del Festival de Punta del Este (1951, 1952 y 1955) y en las dos etapas del Festival de Mar del Plata. Frente a ciertos reparos que surgen en la documentación sobre la calidad de estos eventos, Navitski sostiene que estos festivales se erigieron en testamentos del elevado gusto cinematográfico de las audiencias nacionales y la adhesión al canon del emergente cine de arte y ensayo, y que “vendrían a encarnar un trasplante más duradero del modelo europeo de festivales a América Latina y un importante campo de batalla en la ‘Guerra Fría cultural’” (164).

Finalmente aborda los espacios de formación relacionados al cine y analiza la importancia que escuelas como el Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) tuvieron en la educación de un importante número de realizadores latinoamericanos que fueron formados en la pedagogía europea, la cual combinaba el entrenamiento técnico con los estudios humanísticos. Estas experiencias de formación en Europa le permiten examinar cómo los aspirantes a cineastas latinoamericanos fueron reclutados para

proyectos institucionales y culturales más amplios que excedían a la cultura cinematográfica y buscaban intervenir en las industrias locales, tomando en cuenta a la pedagogía cinematográfica como una forma de diplomacia cultural (178). Resultan elocuentes los casos de Margot Benacerraf o Glauber Rocha en Francia, pero también son muy interesantes los análisis de las escuelas que surgen en América Latina siguiendo estos modelos. Como ejemplo de un abordaje que toma en cuenta la variable epocal, concluye que: “La enseñanza del cine se convirtió así en un lugar clave donde la cultura cinematográfica de posguerra se enfrentó a prácticas emergentes de cine comprometido socialmente y donde la concepción del creador y el público se reforzaron y redefinieron alternativamente” (226).

Del conjunto del libro se destaca el análisis comparativo que le permite arribar a conclusiones que ayudan a ver el problema de forma integral y novedosa. También es pertinente pensar cómo esta mirada desde afuera, que piensa el problema en conjunto, sirve para que se destaquen las afinidades y diferencias entre cada proceso nacional. Dentro de las afinidades destaco las inequidades generales que se establecen entre Francia y los países latinoamericanos, siendo los últimos valorados en tanto “consumidores sofisticados” más que como productores. En relación a esto es notoria la influencia de organismos como UNIFRAN en toda la región, así como la intervención de Henri Langlois en los países latinoamericanos, que parece haber sido tan ubicua como infructífera. Otro elemento significativo compartido se centra en las tensiones al interior de los grupos cineclubistas. Dentro de los elementos dispares en estas experiencias resaltan el giro hacia las preocupaciones sociales dentro del movimiento mexicano, la masividad comparativa del caso uruguayo, o el énfasis de la influencia de la iglesia católica en algunos países como Perú. Para pensar las diferencias en este proceso también resultan muy valiosos los itinerarios dispares de las formaciones de los distintos archivos locales.

En el recorrido de todo el texto sobresale la lectura que realiza Navitski del proceso, en la que se omiten los contrastes binarios y los esquematismos con los que se suele pensar la intervención de la Guerra Fría, los vínculos con la iglesia católica o las relaciones entre el circuito comercial y el alternativo. Junto a estos matices también se destaca cómo piensa el problema a partir de una perspectiva de clase y con constante atención a las tensiones al interior de los grupos. Esta lectura que también está atenta a los cambios diacrónicos puede sintetizarse en las siguientes palabras:

En líneas generales, cada uno de ellos traza un cambio desde momentos históricos caracterizados por un incómodo consenso de posguerra a otros marcados por una polarización y un conflicto político más abiertos. En general, los estudios de caso pasan de organizaciones dedicadas principalmente a fomentar la circulación del cine y a moldear su recepción a otras más íntimamente relacionadas con la producción cinematográfica. Sin embargo, su complejidad frustra cualquier narrativa clara de un cambio de una cultura cinematográfica pasiva y colonizada basada en el consumo a un modo radical anticolonial de producción cinematográfica. En su lugar, traza un conjunto de relaciones transatlánticas mucho más ambiguas y complicadas desde el punto de vista político (35-36).

En las conclusiones del libro termina de dejar planteada la importancia de este objeto de estudio. Luego de pensar el film *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010) como una metáfora pesimista del devenir cinéfilo, encuentra que estas prácticas no deber ser vistas solo desde el punto de vista de la nostalgia, sino también en términos de resistencia, tomando en consideración todas las estrategias que posibilitan el acceso a una exhibición no comercial que pasan a ser testimonios del impacto duradero de los movimientos de cultura cinematográficas de América Latina a pesar de sus limitaciones estructurales. (229).

Los párrafos anteriores expresan con énfasis mi valoración positiva sobre una obra que considero muy importante para la historia del cine latinoamericano de

la segunda posguerra. Citar toda la bibliografía que retoma y pone en relación implicaría excederme en la extensión u omitir obras valiosas, porque como ya he comentado, parte de un estado de la cuestión muy abarcativo y actualizado. Es por esto por lo que el tema del idioma pasa a ser un elemento para tomar en cuenta ya que dificulta el acceso. Por otro lado, ante un panorama recurrente en el que nos encontramos con ciertos problemas para que nuestras investigaciones sean leídas en las academias del norte, el libro de Navitski resulta una valiosa puerta de entrada. Esperamos seguir contando con la presencia frecuente de Rielle y sus colaboraciones tan generosas como productivas.

*Mariana Amieva es Doctora y Profesora en Historia (FHCE/UNLP). Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA/Udelar) y es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (ANII). Fue la editora de la revista *33 cines* (Fondo Concursable MEC ROU). Ha publicado *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)*, coeditado el libro *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)* y participado de libros colectivos sobre cine y en revistas académicas. E-mail: maramieva@gmail.com