

Sobre Cynthia Tompkins, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin: University of Texas Press, 2013, 294 pp., ISBN 978-0292744158.

por Irene Depetris Chauvin*



La producción y la crítica cinematográfica de países como Argentina, Brasil, Chile y México han cobrado recientemente un enérgico impulso al cual contribuye *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*, el primer libro que aborda importantes obras del cine latinoamericano contemporáneo de manera comparativa, con una óptica centrada en las particularidades de la experimentación cinematográfica en la región. La novedad de este volumen consiste en privilegiar un encuentro entre un análisis derivado de la teoría del cine

de Gilles Deleuze con una lectura atenta a los vínculos del cine latinoamericano con su presente y su historia.

El estudio de Cynthia Tompkins propone un análisis de 17 películas recientes de Argentina, Brasil, Cuba, México, Paraguay y Perú en las que la autora encuentra similitudes formales y temáticas. A partir de algunos planteos de Umberto Eco, se opone a los elementos típicamente revolucionarios de la vanguardia, el deseo de aceptación del experimentalismo- que dependen de la innovación y de la crítica como parte de una tradición establecida y que, por lo tanto, pretende convertirse en norma (2). Los filmes del *corpus* serían, entonces, experimentales porque el uso del montaje paratáctico y la impronta

documentalista evidenciarían la herencia tanto de la primera y de la segunda vanguardia como del neorrealismo (1). El juego entre innovación y tradición, propio de esta concepción de experimentalismo, se articula en la aplicación de teoría fílmica deleuziana –en particular en relación al tratamiento del tiempo y la repetición— a un *conjunto de filmes* que se organiza en términos de géneros que, al operar como estructura, permite percibir las inscripciones y subversiones de las convenciones establecidas.

El análisis de las configuraciones de la imagen movimiento y la imagen tiempo deleuzianas y su relación con la crítica social es el eje que recorre las siete secciones en las que se divide el estudio. La introducción funciona como una contextualización histórica de las tradiciones cinematográficas de los países considerados que se complementa de manera dinámica con la discusión de los procedimientos y los conceptos teóricos utilizados en la lectura del *corpus*. Por ejemplo, la discusión del montaje como elemento típico de la primera vanguardia y la impronta documentalista del neorrealismo (3-8) se rescatan como elementos formales que, pese a las condiciones industriales de producción, señalan lazos de continuidad entre el cine actual y el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (24-27). En la introducción también se resumen los conceptos claves del abordaje filosófico al cine de Gilles Deleuze que la autora utilizará a lo largo del libro, en particular las nociones de imagen movimiento, imagen tiempo y el vínculo entre intervalo y afección (27-37).

La primera parte sigue los desvíos de la imagen movimiento a partir de una consideración de películas inscriptas en el género neo-negro. Luego de una introducción histórica al género la Tompkins analiza elementos modélicos del mismo, como la relación entre argumento y racionalidad, en *El aura* (Fabián Bielensky, 2005) para luego seguir las reescrituras del género y las variaciones de la imagen movimiento a partir del cruce con la intermedialidad en *O homen que copiava* (Jorge Furtado, 2003) y de la exploración de la repetición en clave psicoanalítica en *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006).

Las películas de carretera y sus vínculos con la crítica social constituyen las temáticas de la segunda sección que se abre con un estudio de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) Acertadamente, en el libro se señala el efecto paradójico del registro documental ya que el impacto afectivo de los primeros planos de los nordestinos es anulado por la estructura melodramática de la película. En este apartado resulta extraño que la autora sostenga que las películas de carretera son un género menor en América Latina (39), en tanto la película de Salles continúa una línea dentro de la cinematografía brasileña que articula en los desplazamientos la crítica social, como lo evidencian ya en los años setenta *Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976) y *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979). Un análisis atento a las tensiones entre distintos discursos se presenta también en la lectura que la autora ofrece de *El camino de San Diego* (Carlos Sorín, 2006) en donde la irónica denuncia de los efectos de la crisis económica en Argentina apaga los momentos de humor de la historia. Finalmente, Tompkins cifra en la figura de la orfandad en *El cielito* (María Victoria Menis, 2003), un índice del abandono del Estado.

Una consideración más intensiva de las variantes de la repetición dentro de un abordaje deleuziano se verifica en la tercera parte organizada en torno a películas pertenecientes al género dramático. En esta sección analiza la función del cine como “escultor del tiempo” en *Como pasan las horas* (Inés de Oliveira Cézar, 2005), y la naturaleza repetitiva del trauma que se evidencia en la constante irrupción del pasado en el presente en la película peruana *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004).

La cuarta y quinta parte introducen películas de cineastas que Tompkins engloba bajo la categoría de ‘auteur’ y que se vinculan a la experimentación tanto por la ausencia de éxito comercial, como por el uso de procedimientos formales. En el caso de *Japón* (Carlos Reygadas, 2002) y *Batalla en el cielo*

(Carlos Reygadas, 2005) la autora pasa revista a los temas iconoclastas abordados por el cineasta mexicano, el manejo novedoso de la cámara, la presencia de actores no profesionales y fundamentalmente el uso de elipsis que ocultan las motivaciones y demandan una participación más activa del espectador. El capítulo concluye con una lectura afectiva de la poética de Reygadas a partir de la noción deleuziana de intervalo.

La sugerente identificación de resonancias intertextuales en las obras de Fernando Pérez Valdés, Inés de Oliveira Cézár y Carlos Reygadas conforma la quinta sección. Allí Tompkins ofrece una lectura convincente de *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2008), como remake de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1954), y de *El recuento de los daños* (Inés de Oliveira Cézár, 2010) como versión libre de *Edipo Rey* de Sófocles. En su análisis de *Extranjera* (Inés de Oliveria Cézár, 2007), la autora vuelve a verificar el uso del cine como “escultor del tiempo” a través del seguimiento de repeticiones que reviven y reescriben mitos como *Iphigenia in Aulis* de Eurípides. La sección se cierra con un capítulo sobre *Madrigal* (Fernando Pérez Valdés, 2006) en donde se analiza el efecto de los puntos de vista cambiantes y la construcción subjetiva de la realidad en una obra con marcados intertextos teatrales.

La sección final del libro introduce pseudo documentales experimentales a través de una lectura de *Suite Habana* (Fernando Pérez Valdés, 2003), y *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2008). Tompkins señala cómo, en el caso de *Suite Habana*, el uso del montaje instala una primacía de la imagen que subvierte las convenciones del documental. Es particularmente interesante el análisis de *Hamaca paraguaya* y el efecto de distanciamiento que producen los movimientos de cámara y montaje utilizados. En ambas lecturas, la autora juega con la tensión ya presente en las secciones previas entre procedimientos que reinscriben o subvierten los géneros.

La insistencia en esta dinámica de inscripción y subversión de las formas redirecciona la consideración del cine experimental hacia lo que podría definirse como una “tradición de ruptura”, un cine que se renueva reutilizando procedimientos introducidos por las vanguardias. Esta definición de experimentación también se vincularía, como señala la autora, a una postura contraria al sistema industrial hollywoodense. Sin embargo, el *corpus* seleccionado no explora otras producciones cinematográficas más marginales, como el video, ni un cine que lleve la experimentación formal hacia modos no narrativos. Pese a esta falta, el libro introduce un valioso abordaje filosófico que, al considerar la importancia del tiempo como posibilidad, ofrece una lectura afectiva y una ampliación de las lecturas contrahegemónicas dentro de la producción latinoamericana (2). En conjunto, el libro constituye un importante aporte al estudio de la experimentación en el cine latinoamericano contemporáneo, y resulta de gran interés para investigadores de los estudios de cine, en particular, y de los estudios culturales en general.

* Doctora en “Romance Studies” de la Universidad de Cornell (2011), previamente, estudió Historia en las Universidades de Buenos Aires y de La Plata y Literatura brasileña en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Actualmente es investigadora Asistente del Consejo Nacional de investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en la Universidad de Buenos Aires. Contacto: ireni22@gmail.com