

Cine iberoamericano

(Cien años después)

Es cierto que un siglo no es mucho en la historia del universo; tampoco en la historia de los seres humanos. El cine es, por supuesto, el único arte (a veces lo es) cuyo nacimiento y su desarrollo transcurren en lapso tan breve, pero lleno de transformaciones. Del mudo al sonoro, del blanco y negro al color, de la ingenuidad primitiva a la madurez.

En momentos en que se festejan los cien años de la cinematografía, es oportuno, también, recapitular, al menos sumariamente, cómo han transcurrido esos cien años en el ámbito iberoamericano, tan alejado de los centros dominantes que controlaron —y aún controlan— el grueso de la producción mundial del arte-espectáculo.

Ya se sabe que la difusión del cine —primero como curiosidad de feria— fue tan rápida que pronto surgieron en todas partes salas de proyección y operadores dedicados a suministrarles material, ya en los albores del siglo XX. En América Latina este proceso también fue temprano, pero la etapa más compleja, la realización de filmes, se desarrolló más en los países con estructuras y organización ya evolucionadas.

El primer filme argentino data de 1897; el mismo año en México; en Brasil en 1908. Estos tres países poseen el mayor número de películas a lo largo de su historia, pero los dos que establecieron un temprano desarrollo productivo —una industria de cine relativamente estable— fueron México y Argentina, desde mediados de los años 30, con estudios de rodaje y estructuras técnicas apreciables.

Más allá de estas industrias de esquemas comerciales clásicos, el cine latinoamericano se hizo conocer —en los años 60— por vías menos convencionales. Era el tiempo del cine «comprometido», de raíz social.

Este difuso movimiento, que era también eco de las situaciones de opresión, miseria y marginación, tuvo dos vertientes: una se insertó como

pudo en los márgenes de la producción normal. En ésta destacó el «cinema novo» brasileño, con obras como *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha y *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, que en 1955 había sido el iniciador de esta corriente innovadora con *Río 40 grados*. En Argentina y México también hubo «nuevos cines», influidos en parte por la contemporánea *nouvelle vague* francesa. Esta última se proyectaba menos por sus novedades estéticas (también influyeron) que por sus modalidades de producción, que primaban la independencia del realizador y los bajos costos.

La otra vertiente acentuaba el compromiso social y político, por lo cual se hizo al margen de la producción comercial y casi siempre en la clandestinidad. Su ejemplo más famoso fue *La hora de los hornos* (1966-68), de Fernando Solanas con la colaboración de Octavio Getino, que fue probablemente el primer ejemplo (extremo) de cine político-militante. Este cine, casi siempre documental, tuvo también sus mártires, como Raymundo Gleyzer (*Los traidores*) y Enrique Juárez en Argentina, asesinados por la dictadura militar.

Esta erupción protorrevolucionaria, sin embargo, tuvo escasa repercusión en las audiencias —como pudo apreciarse en el caso de *La hora de los hornos*, cuyas crecidos públicos clandestinos no se repitieron cuando pudo exhibirse libremente tras la restauración peronista de 1973¹. En cambio, ésta y otras obras de intención agitadora, dieron al cine latinoamericano cierto carácter diferencial que lo destacó en festivales y círculos intelectuales europeos. Pero ese prestigio se basaba, más que en su carácter ideológico, en sus valores estéticos o testimoniales.

Los cambios y el *show business*

Las cinematografías iberoamericanas lucharon siempre con desventaja. Incluso las que más se habían consolidado a fines de los años 40, como Argentina primero y México después, tenían y tienen una traba fundamental para su difusión: la distribución y en parte la exhibición, están dominadas por las redes poderosas del cine norteamericano. Esta situación casi monopólica, disfrazada bajo la bandera engañosa del «libre comercio» (apenas compensada por diversas leyes de protección de los países afectados, en gran parte ineficaces) es también corolario de un dominio cultural, que asfixia la identidad de esos pueblos. No sólo en el cine.

Cuando el sueño algo mesiánico de un «cine de liberación» comprometido se volvió impracticable, muchos cineastas intentaron la táctica del gusano que roe la manzana: se volvió al cine de sentido más espectacular, donde

¹ En realidad, sólo llegó a exhibirse comercialmente la primera parte, la más breve. La segunda y tercera, que apelaban además a que la audiencia participara en debates durante intervalos propuestos, no llegó a esa inserción tradicional del cine espectáculo.

la ficción y la fantasía podían alcanzar la subversión de los valores convencionales a través del arte, que siempre fue el arma de liberación más pura...

Esa posibilidad de poseer imaginación libre frente a la uniformidad mercenaria que fundamenta la fábrica de Hollywood (hoy más que nunca, cuando allí se trata de repetir con *remakes* los éxitos del pasado) es la mejor arma que poseen las cinematografías financieramente débiles.

Excepciones a la regla general del denominador común industrial, pueden ser: *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes (México, 1934 y 1935 respectivamente); *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina, 1956); algunos años más tarde los filmes ya citados de Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha en Brasil, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz (Chile 1968), *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein (México 1972) o en Bolivia los primeros largometrajes de Jorge Sanjinés, *Ukamau* (1968) y *Sangre de cóndor* (1969). No debe olvidarse al actor Leonardo Favio, que se inicia como realizador en 1965 con el filme *Crónica de un niño solo* (Argentina). En otro contexto, además del ya citado *La hora de los hornos* de Solanas, hay que recordar a un autor esencial para el cine latinoamericano, el cubano Tomás Gutiérrez Alea, cuya *Memorias del subdesarrollo* es de 1968.

Sería un error, no obstante, pensar que esta enumeración personal depende de «milagros» aislados. Había y hay cineastas talentosos en toda la geografía del continente, incluso en países con escasa tradición en el oficio, como Venezuela, Perú o Colombia, hay nombres para retener: Francisco Lombardi en Perú, Sergio Cabrera o Lisandro Duque en Colombia, Román Chalbaud en Venezuela, etc.

Dando por supuesto que el viento del cine es universal, invencible y sopla donde quiere, es interesante conocer en qué forma se han forjado los cineastas latinoamericanos. Llegando al comienzo del siglo XX, algunos privilegiados que habían visto las primeras «cintas» de los hermanos Lumière o los aparatos de Edison, comenzaron comprando las cámaras disponibles. En Buenos Aires, el fotógrafo francés Eugenio Py, empleado de la casa Lepage, que importaba material fotográfico, rodó el primer documental, *La bandera argentina*, en 1897, con una cámara Gaumont. Eugenio Cardini, un entusiasta aficionado, había armado, en 1896, una cámara rudimentaria, «la primera que se construyó en Argentina y casi con toda seguridad, en América del Sur», como escribe Carlos Barrios Barón. Alfonso Segreto, operador brasileño nacido en Italia que hizo las primeras películas y junto a sus hermanos fue promotor de la exhibición con material Lumière, utilizó por su parte, una cámara del mismo origen. También en México, el ingeniero Salvador Toscano tuvo una cámara Lumière desde 1897 para iniciar sus «cintas» documentales.

Como en todas partes, los pioneros venían de toda clase de profesiones y debían inventarlo todo. Algunos, como los mismos Lumière, contaban con la base técnica de la fotografía; a veces, eran simplemente feriantes.

Las escuelas

Durante muchos años, los aspirantes a la carrera fílmica debían formarse en la práctica de los estudios empezando desde abajo. Más tarde, cuando se fundaron escuelas de cine (las más famosas el IDHEC de París y el Centro Sperimentale de Roma) hubo un cierto número de estudiantes latinoamericanos que tentaron allí su suerte. Entre ellos los jóvenes Gabriel García Márquez y Fernando Birri, en Italia.

El cine transitaba su quinta década y los siempre numerosos aficionados a las imágenes, también habían cambiado. Su extracción era más intelectual y frecuentaban los cines clubes. Prácticamente todas las «nuevas olas» surgidas a fines de los años 50 se habían formado en los cines clubes y, a veces, en la crítica. Ver mucho cine era la escuela de todos aquellos que no habían comenzado barriendo los estudios. Clásico ejemplo es Truffaut, pero muchos cineastas de América Latina habían seguido ese camino. Creían, como Chabrol, que toda la técnica se podía aprender en un mes, siguiendo un rodaje. Pero sobre todo viendo mucho cine.

Claro es que los resultados de ambas actitudes no eran una garantía de solvencia. La sola práctica no basta; tampoco la erudición fílmica. Leopoldo Torres Ríos o el Indio Fernández no frecuentaban los cines clubes pero hicieron obras notables, Glauber Rocha sí. Puede ser una conclusión enojosa: el talento sopla donde quiere.

La evolución de los medios técnicos también tuvo su influencia; en los últimos años, ya no se necesitaba el «cine imperfecto» que defendía Julio García Espinosa. Hacer películas es una empresa muy cara y, como siempre, el dinero no se entrega a los artistas sin asegurarse que sus proyectos sean comercialmente atractivos. Y en toda la historia del cine, las grandes obras no son la regla sino la excepción. Sólo la circunstancia de que se hayan fabricado tantos miles de filmes explica que haya un respetable número de obras maestras.

Regresando al tema escolástico, hay que reconocer que en América Latina, donde las ocasiones para acceder al oficio son aún más limitadas que en los países punteros, algunas escuelas han tenido una influencia interesante. La más antigua, (la ya casi mítica escuela de Santa Fe, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Argentina, donde un tiempo fue profesor quien escribe estos apuntes, que fundó Fernando