

Birri) puso su acento en el documental y en la práctica intensiva, dentro de los escasos medios materiales de que disponía. Allí se hizo *Tire Dié* y de allí salieron directores como Gerardo Vallejo o Nicolás Sarquis, fotógrafos como Diego Bonacina, guionistas como Jorge Goldenberg y productores como el recientemente fallecido Edgardo Pallero.

La escuela de la Universidad de La Plata —ya desaparecida como la anterior— tuvo entre sus alumnos a Carlos Sorin (*La película del Rey*, 1986). Posteriormente, el Instituto Nacional de Cinematografía patrocinó una escuela, el Centro Experimental, entre cuyos alumnos hay ahora directores en activo. Recientemente, el cineasta Manuel Antín fundó un instituto —una escuela privada— que también tiene resultados valiosos.

México tiene asimismo escuelas de cine universitarias (como el CUEC); la Universidad de Guadalajara no sólo organiza cursos sobre cine sino que participa en la producción de películas.

En 1986 se fundó la Escuela Internacional de Cine y TV que funciona en San Antonio de los Baños, Cuba. Respaldada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano que preside García Márquez, es una de las más notables experiencias actuales en este campo, donde conviven estudiantes de todo el continente y algunos de España y África. Ya se aprecian sus resultados, no sólo en cortos realizados en la escuela, sino en largometrajes de regresados que han vuelto a sus países con el bagaje técnico y ético recibido en medio de una gran libertad creadora.

Números y realidades

La libertad creadora hay que conquistarla, en un medio que siempre fue difícil: censuras, problemas políticos y sociales, se suman en el camino del cine latinoamericano, sembrado, además de eso, por crónicos problemas de financiación.

Las leyes de fomento a la producción han tenido suertes variadas: en Argentina hubo una bastante interesante, en 1957, con disposiciones favorables a la calidad, pero que se mostraron insuficientes; en Brasil funcionó a través de un ente estatal, Embrafilme, con defectos análogos, hasta su desaparición en 1990. En México, tras diversos avatares, entre ellos un Banco de Fomento Cinematográfico, funciona ahora un apoyo estatal a la calidad, sumado a las ayudas que proporciona la Universidad de Guadalajara. Foncine en Colombia y Focine en Venezuela, fueron otros intentos de proporcionar ayudas oficiales a la producción, en dos países donde la producción comercial fue siempre muy débil o inexistente.

La experiencia revelaba siempre un conflicto entre una protección del Estado (irregular, a veces condicionada) y una iniciativa privada que, cuando existía, optaba obviamente por los anzuelos comerciales más fáciles. Éstos también se revelaban insuficientes para competir con la red de intereses del cine norteamericano, que no sólo poseía más poder en la producción, sino que dominaba en todas partes con el control de sus filiales de distribución sobre las empresas exhibidoras.

Ante ese poder casi universal, las cinematografías locales sólo podían oponer, para obtener el apoyo de los públicos propios, los rasgos de identidad —lenguaje, ambientes, historias— que escaparan a la uniformidad del modelo impuesto por la maquinaria de Hollywood.

Esos rasgos de identidad se manifestaron desde siempre, pese a mimetismos transaccionales con el cine europeo o el pragmatismo industrial de Hollywood, ambos basados en motivaciones comerciales.

Bastaría recordar ejemplos tempranos, como los documentales mexicanos de la Revolución (desde 1910); ciertos filmes argentinos, desde *Nobleza Gaucha* (1915) a *Prisioneros de la tierra* (1939) o brasileños, como los de Humberto Mauro, (*Ganga Bruta*, 1934). Los filmes del «padre» del Cinema Nôvo, Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 graus*, 1955; *Vidas secas*, 1963) así como las de Glauber Rocha y Joaquín Pedro de Andrade (*Macunaíma*), señalan otra etapa fundamental del cine americano.

En realidad, la década de los 60, cuando surgen nuevos realizadores en todos estos países (notoriamente en Argentina, Brasil, México, Chile, Cuba) marca una renovación formal y de concepto. Quedan atrás, —con las excepciones notables de creadores como Torres Ríos o Ferreyra en Argentina, Mauro en Brasil, el Indio Fernández y Fernando de Fuentes en México—, el cine de «escaleras blancas» argentino², el melodrama mexicano, lleno de tópicos artificiosos, y la «chanchada» brasileña, de gruesa comicidad.

Los últimos 35 años

Ya hemos dicho que la renovación que se produce en la década de 1960 es a la vez ética, estética y generacional. El relevo se abre en dos vertientes: el cine más comprometido se relaciona con las luchas políticas de «liberación»; el cine «de autor», muchas veces crítico, tiene influencias de la nueva ola francesa (muy criticada por los cineastas de la anterior tendencia) pero en una perspectiva actual se ve que tampoco escapaba a una visión propia. Donde ambas coincidían era en la dificultad de ocupar un espacio en el mercado comercial... Eran más vistos en festivales que apreciados por las audiencias populares.

² Mote irónico que lo asimilaba al «cine de teléfonos blancos» de Italia.

¿Y qué sucedía en el otro cine, ese que tenía un objetivo exclusivo, ganar dinero? Pues subsistía modestamente, en el mejor de los casos. Excluido de los grandes circuitos, que siempre estaban en manos del cine norteamericano, alcanzaba a públicos locales de escasas exigencias. Aun éstos estaban (están) copados por aquellos circuitos dominantes.

Es algo que se sabe desde siempre, pero que no es fácil contrarrestar: el cine depende de un trípode, donde la primera pata es la producción, la segunda la distribución y la tercera la exhibición. El sonsonete es inevitable y también lo son sus resultados; para los productores latinoamericanos siempre ha sido el talón de Aquiles, pero algo parecido sucede por ejemplo en España: el cine peninsular, en 1994, sólo accede al 7 por ciento del mercado interno... En Francia, donde la promoción de sus películas ha sido más hábil, se llegó al 40 por ciento. O sea, si no se puede gravitar sobre la distribución (la televisión y demás medios electrónicos son ya fundamentales) y por consiguiente en las etapas de exhibición, el quehacer generador de películas muere de inanición.

Soluciones para esta anoxemia productora (y lo que realmente nos importa: que existan oportunidades para la creación artística) han sido desde hace mucho precarias. Una de ellas, la posibilidad de unir esfuerzos entre todos los países con un idioma y culturas más o menos afines —en el caso que nos ocupa, el conjunto de cinematografías latinoamericanas— para subsistir.

En diversos momentos y en contextos diferentes —en Brasilia 1977, en Madrid 1983, en foros de nuevo cine en La Habana, Cartagena, etc.— se propuso esa unión, o por lo menos unas políticas de coordinación interna y externa. Incluso se propuso una especie de Mercado Común cinematográfico, que hasta ahora no ha dado resultados prácticos.

En resumen, hay que repetir las palabras de Arturo Ripstein, sobre el destino del cineasta latinoamericano: «Cada película es un milagro y cada una parece la última».

La frase debe aplicarse preferentemente a esos proyectos que van más allá de la simple apuesta comercial. Si eso es difícil en los centros de gran producción (véase el cine marginal norteamericano) aún resulta más riesgoso en lugares donde escasean los medios para montar aventuras artísticas tan caras como las películas.

Sin embargo, para no insistir solamente en la penuria, hay que reconocer que el cine latinoamericano ha contado en esta historia, que ya es casi secular, con obras suficientes para figurar en una enumeración perdurable.

Ya se han mencionado en las páginas anteriores muestras de esos aportes al arte de la imagen en movimiento, nombres y obras que pueden figurar junto a la plástica o la literatura en representación de la actividad cre-

adora de un continente extenso y variado pero reconocible en su riqueza propia. Son obras y nombres propios representativos, pero que han sido ignorados (a veces en su propio medio) por el enorme peso de los grandes centros de poder que manejan a su favor los medios de comunicación. Casi siempre hace falta que sucedan cataclismos naturales o matanzas diversas para que América Latina aparezca en las noticias.

Obras recientes y perspectivas

Para ver cómo van las cosas en tiempos más recientes (en este caso, 1995) quien esto escribe vio varios filmes, de Argentina, Brasil, México, Venezuela, Bolivia, Chile, Puerto Rico, República Dominicana, Cuba y Uruguay, gracias al Festival de Cine Latinoamericano de Huelva, que en 1965 ha vuelto por sus fueros tras una breve crisis. Con el regreso a la dirección de José Luis Ruiz, que empezó hace veintiún años esta obra de difusión, única en España consagrada al cine de estos países, la comunicación necesaria cobra nuevo vigor.

Con obvias diferencias, tan grandes como la propia diversidad de cada región, impresiona ante todo una madurez expresiva y técnica que no desmerece ante el cine de los centros más poderosos. No parece disminuir esta impresión el hecho de que a los festivales llegan siempre las obras de mayor significación. A criterio de los organizadores o, cuando así se especifica, por elección de los respectivos países participantes.

De Argentina pudieron verse *Caballos salvajes*, dirigida por Marcelo Piñeyro (autor de *Tango feroz*, gran éxito popular en origen), *Casas de fuego*, de Juan Bautista Stagnaro; *La nave de los locos*, de Ricardo Wullicher y *Patrón* (Argentina-Uruguay) de Jorge Rocca.

Caballos salvajes, con notables interpretaciones de Héctor Alterio y Federico Luppi, es una atractiva *read-movie*, muy espectacular y bien filmada. Tiene un transfondo de crimen y corrupciones financieras que se suponen de actualidad, pero que son, más que anotaciones críticas, el hilo conductor de una dinámica trama, con cierta influencia del estilo norteamericano de cine de acción.

Casas de fuego de Juan Bautista Stagnaro es casi la antítesis de la anterior, porque sin ser un documento biográfico estricto (es la vida del doctor Salvador Mazza, investigador del mal de Chagas) compone un relato austero y conmovedor sobre la figura de un científico idealista, luchador social contra un mal endémico. Aunque posee rasgos modernos, no deja de inscribirse en la tradición de las grandes hagiografías, como *Pasteur* o *La vida del Dr. Erlich*, claro que menos convencional.