

Con la *Fábula de la bella Palomera*, de Ruy Guerra y *Milagro en Roma*, se completa la serie de filmes basados en cuentos de García Márquez que se exhibieron en esa oportunidad. El filme brasileño de Ruy Guerra tiene, como *Cartas del parque*, el aura envolvente de un amor imposible rodeado de una barroca evocación del pasado. Las palomas que cuida la bella Fulvia, una mujer casada, serán mensajeras del amor entre ella y el rico Orestes, que conseguirá conquistarla a pesar de que Fulvia ama también a su joven marido. Una tarde, Orestes dibuja con pintura roja en el vientre de Fulvia la leyenda «esto es mío» y una flecha apuntando al sur. Cuando esa noche Fulvia se desnuda como siempre ante su marido, olvida que lleva en su cuerpo esa ardiente confesión. La narración es colorida y armoniosa.

Milagro en Roma, del colombiano Lisandro Duque, es también excelente y cuenta la irónica historia de una niña que muere y algunos años después es desenterrada y aparece incorrupta, como dormida. Todo el pueblo, encabezado por el párroco, envía al padre y la niña muerta al Vaticano, para emprender un proceso de canonización. La peregrinación del hombre en Roma, enredado en los meandros de la burocracia vaticana, es a la vez sardónica y humorística, con una forma especial de humor negro, hasta el sorpresivo final.

Barroco, de Paul Leduc, es un documental poco común, lo cual no es extraño en el realizador de obras tan notables como *Etnocidio* y *Frida* (éste último basado en la vida de la gran pintora mexicana Frida Kahlo). *Barroco* es un gran viaje a través de la música, inspirado en el libro de Alejo Carpentier. Sólo basta decir que no desmerece del luminoso texto original.

Habría que consignar otros dos films, *Loca*, de María Novaro y *El espectro de la guerra*, del nicaragüense Ramiro Lacayo. Ninguna de las dos están a la altura de las anteriores, pero son un testimonio muy digno de la cinematografía mexicana (tan aquejada de viejos vicios, que María Novaro rechaza) y de la incipiente pero interesante producción nicaragüense, de evidente inspiración sandinista.

Nos hemos detenido en este ciclo porque, aunque no representa la totalidad de las tendencias, estilos y creadores de los cines latinoamericanos, sí da testimonio de su variedad y riqueza.

En este punto, habría que volver al interrogante inicial: ¿Por qué se conoce tan poco en España el cine latinoamericano? No es fácil responderlo, porque los factores de este desencuentro son muchos y complejos. No es sin duda por la pobreza o falta de calidad. Los filmes citados y otros muchos resisten la comparación con la mayoría de los productos que invaden las carteleras comerciales. Y los superan en riqueza e imaginación, como ya se ha dicho; quizá porque provienen de un universo más turbulento y conflictivo, que rompe casi naturalmente con esquemas agotados.

En los años 40 y 50, el cine de estos países, sobre todo el argentino y mexicano, se estrenaba regularmente en España, aunque correspondía a imágenes más fáciles de atraer a un público acrítico: esos melodramas que ahora entusiasman a cierta crítica que revisa el pasado. En los años 60, obtuvo cierto auge un cine más político,

comprometido, que interesó a públicos diferentes, similarmente a los mensajes revolucionarios. Pero ése no era el público que importa a los empresarios.

Esa moda que atrajo a minorías politizadas e intelectuales, lo mismo que en otros países europeos, duró poco. En la actualidad, el cine latinoamericano no interesa al negocio de la exhibición. Y no basta con recordar, que una suerte parecida corren las cinematografías de casi todas partes, excepto las controladas por las grandes multinacionales del espectáculo, que sirven sobre todo al cine americano (norteamericano, y no el mejor) en una malla de intereses que abarca todos los medios de difusión, de los cuales el cine visto en salas es ya casi un espectáculo subsidiario.

En una época en que Adam Smith parece haber destronado totalmente a Karl Marx, la economía de mercado rige, como siempre, a la industria cinematográfica. Y aunque ésta es atípica, ya que su comercio debe recurrir a productos tan impredecibles como el arte, debe someterse a esas leyes. Pero también es cierto que en ella se cumple otra realidad: el mercado es muy poco libre y está dominado en su mayor parte por las grandes cadenas que diagraman hasta los gustos del público consumidor de entretenimiento.

Milos Forman decía hace algún tiempo que era mejor luchar contra varios productores (y elegir el más ventajoso) que depender de uno único, el Estado. Es verdad, pero no absoluta. La historia del cine está llena de ejemplos en que ambos sistemas han obrado como motor de films memorables y de irritantes censuras, tanto ideológicas como comerciales. La respuesta, como siempre, es tan obvia como difícil: la libertad creadora debe defenderse de las presiones del mercado y de los paternalismos oficiales. La solución no es única y probablemente no depende de una receta empresarial o proteccionista. El equilibrio entre ambas (véanse las leyes de diversos países) es probablemente el camino. Pero éste tampoco resuelve todos los problemas.

Cortometraje en Huesca

Estos dilemas generales no impiden la existencia de especies curiosamente resistentes a la desesperación. Una de las más indefensas es la especie de los cortometrajistas. Relegados por la industria y la exhibición misma, muchos proyectos de cineastas intentan nacer en el formato reducido, la experimentación formal o estilística en el tiempo más barato del corto. La historia del cine muestra que rara vez el cortometraje alcanza la independencia suficiente como para llegar a la madurez de una existencia autónoma, como la del cuento en literatura. Casi siempre el cortometraje es un ejercicio práctico para dominar el lenguaje (lo cual estaría bien) pero suele reducirse a constituir una «tarjeta de presentación» para interesar a posibles productores de un largometraje.

Rara vez, por todo esto, los cortometrajes alcanzan a constituir obras autónomas y suficientes. Desposeídos de una exhibición regular, solo los países que contemplan



una protección del cortometraje han desarrollado escuelas de importancia, especialmente en el campo de la animación como por ejemplo en Polonia, Checoslovaquia, Cuba o Yugoslavia. El documental ha sido otro género relevante. Como estos países, en su mayor parte, pasarán a una economía de mercado, sus cineastas deberán buscar otro tipo de mecenazgo o recurrir a otro tipo de competencia.

En la sección del Festival de Huesca denominada «La Europa que viene», pudo verse cómo algunos grupos de cineastas de Polonia, Hungría y Checoslovaquia hacían uso de su nueva libertad, registrando con inmediatez el proceso de los radicales cambios políticos. El valor histórico de estos documentos es indudable, pero habrá que ver cómo van a preservar su nueva independencia sin caer en el engranaje crudamente comercial.

En otro plano, este interesante certamen ofreció un espacio dedicado al cortometraje latinoamericano. Una promoción loable, que sirve a cineastas, en general jóvenes, en un medio donde hasta el largometraje más comercial tiene problemas casi insalvables. El hecho de que en estos certámenes surjan algunas obras prometedoras, es ya un síntoma de esperanza.

Así, el certamen de 1989 reveló a Frank Pineda, un joven cineasta nicaragüense cuyo cortometraje cumplía el *tempo* y el cierre de su historia con notable calidad y un lenguaje visual excelente. En 1990, en cambio, el premio fue para un interesante corto, *Azul celeste*, de la mexicana María Novaro que ya suponía la tendencia al largo. En realidad, su corto estaba agrupado con otros dos hasta obtener la duración del largometraje. El escalón era previsible: al año siguiente dirigió *Lola*, un largo ya totalmente suyo.

Aceptemos que el juego impuesto por la industria del entretenimiento hace más apetecibles los filmes de larga duración, así como en la del libro suele tener más éxito la novela (Borges nunca escribió una novela) que el cuento. Pero estas duraciones convencionales, se sabe, no tienen necesariamente que ver con el valor en sí de las obras de arte, ya sea literatura o cine. Incluso la vida y sus momentos no se miden exclusivamente por el calendario.

No más de esta bizantina cuestión. Si cada obra debe tener su duración necesaria, huelgan las discusiones sobre un metraje que siempre fue determinado por las conveniencias de la exhibición.

Lo importante, eso sí, es que pese a todo, el cine —y el cine latinoamericano que nos ocupa— sigue vivo.

Sólo falta saber qué puede hacerse para que siga viviendo. Es de sobra conocido que aunque la exhibición cinematográfica en sí sufre una crisis en favor de otros medios de reproducción visual, la demanda de imágenes sobre soporte electrónico crece en forma vertiginosa. Y aunque la calidad de estos medios es aún precaria y altera en gran parte las imágenes existentes, tanto en el formato como en sus cualidades visuales, éste es un problema que se solucionará en cuanto se vuelvan accesibles las técnicas de alta definición. El problema del futuro, por lo tanto, es menos técnico

que expresivo. La cultura audiovisual, pese a la masificación y la trivialidad impuestas por el medio televisivo, tiene aún posibilidades no agotadas. Basta señalar el auge de los «videoclips», que rebasando su sometimiento a la función de acompañante de ciertas formas musicales, suele proporcionar una imaginación y una libertad expresiva a veces brillantes.

Por otra parte, la temida oposición entre cine y televisión de otrora ya no existe. Ambos medios pueden coexistir y de hecho la televisión es ahora la mejor colaboradora del cine, en la doble función de coproductora de proyectos o en su exhibición, como lo demostraron los organismos de diversos países (Alemania, Italia, Gran Bretaña) y sin ir más lejos la TV española, que ha sido un motor decisivo para el cine español y, en muchos proyectos (como los filmes ya comentados al principio) de cineastas latinoamericanos. En este último caso hay que señalar que esa colaboración no se ha producido en las televisiones de estos países, poco dispuestas a gastar dinero en obras de calidad.

Este sucinto panorama, como puede verse, es muy poco esperanzador. Pero los datos dispersos a lo largo de estas notas sobre el cine iberoamericano —sin olvidar el impresionante testimonio que recoge el libro de Teresa Toledo— podrían sugerir que hay materia suficiente para la esperanza. Al menos cuando las coyunturas económicas le den un respiro.

José Agustín Mahieu

