

# Diez años de cine latinoamericano

**D**os actos significativos, aunque sin mucha repercusión pública, señalaron —en 1990— la vigencia del nuevo cine latinoamericano. Uno de ellos, la presentación, en la Filmoteca Española, del libro *Diez años del nuevo cine latinoamericano*, de Teresa Toledo. Otro, una semana de filmes de ese origen, presentada en Madrid por Televisión Española.

¿Cuál es este nuevo cine? El término se fue acuñando, como hemos relatado en otras ocasiones, cuando se inició, en diversos países del continente, un movimiento de renovación y crítica que tuvo su primer foro, ya histórico, en el Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967. Allí se encontraron, por primera vez (antes sólo se veían en algunos festivales europeos) los jóvenes cineastas que en Argentina, Cuba, Brasil, Chile, México y más incipientemente en otros países, estaban buscando una imagen propia de los sueños y realidades de esa Iberoamérica dispersa.

Como escribía en el libro citado Julio García Espinosa (presidente del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana): «En reiteradas ocasiones he dicho que las tierras de nuestra América son todavía tierras invisibles. Que el descubrimiento de América es un pérfido engaño. Que nadie nos descubrió. Que aún estamos esperando que nos descubran. Que, en verdad, lo que queremos es que nos acaben de descubrir».

Aunque resulte fatigoso y repetitivo, hay que decirlo: el cine de estas naciones no está falto de imaginación, originalidad y numerosos talentos creativos y técnicos, sino de dinero. El drama de la producción cinematográfica corre paralelo al destino de sus naciones. Tras entregar sus riquezas durante siglos, se ven ante una coyuntura económica más desfavorable que nunca, de sobra conocida.

En la Semana del Nuevo Cine organizada por TVE estuvieron presentes varios directores de las películas incluidas en la muestra: Eliseo Subiela de Argentina, Ruy

Guerra de Brasil, Jorge Sanjinés de Bolivia y Enrique Barnett de Cuba. Todos coincidieron en resaltar las dificultades existentes, para su trabajo y, entre otras cosas, el difícil acceso a las pantallas, un viejo problema agravado en los últimos años ante el acelerado cambio de los medios audiovisuales, la televisión y el vídeo.

Estos últimos, enemigos de las pantallas grandes, han sido sin embargo el único apoyo a la producción, tanto en sus proyecciones como en el campo de las colaboraciones económicas, donde ha destacado Televisión Española. Todos los filmes presentados en la Semana y muchos otros, se han realizado con aporte económico de ese Ente; pero el mismo, que suele llegar al 25 por 100 del coste, no alcanza obviamente para encarar toda la producción. Si se recuerda que el grueso de la producción española se ha hecho con apoyo de la misma televisión, se puede comprender la importancia de la colaboración entre ambos medios.

En el caso del cine latinoamericano, TVE ha sido además casi el único medio de difusión de sus películas, que no suelen atraer a los exhibidores comerciales, casi todos entregados a la proyección de filmes americanos del norte... Cuando Ruy Guerra se refirió a la deseable pero poco desarrollada colaboración de España y los países iberoamericanos, destacó que todos tenían el mismo problema:

En España el 80 por 100 de las películas que se exhiben tienen el mismo origen, Estados Unidos. Por lo tanto, nuestro problema es también el vuestro.

El mismo Guerra (un mozambiqueño que integró el movimiento del Cinema Nôvo brasileño) trazó un panorama dramático de la situación del cine en Brasil: la política económica del nuevo presidente ha reducido a la nada las estructuras estatales de protección al cine, que mal que mal habían hecho aumentar la producción en algunos años a más de 60 largometrajes. Embrafilme, ese organismo de protección y difusión, ha desaparecido. Y la acción privada no está en condiciones de sustituirlo.

También Eliseo Subiela (*Hombre mirando al sudeste, Últimas imágenes del naufragio*), relató las últimas imágenes del naufragio económico de la Argentina, en clave cinematográfica. La producción casi reducida a cero (salvo algunas coproducciones) y la situación de virtual parálisis de su organismo oficial, el Instituto Nacional de Cinematografía. Jorge Sanjinés en su reciente y notable *La nación clandestina*, también tuvo que manejarse con ayudas extranjeras, de TVE, del Channel Four inglés y hasta de su distribuidor japonés. Por cierto afirma que en ese país oriental sus filmes son muy bien acogidos por el público. En cuanto a las referencias bolivianas, su tono es menos dramático: nunca se tuvo allí una industria cinematográfica y por lo tanto no se puede hablar de crisis de producción. Acostumbrado a un horizonte de dificultades, rodó su película en 16 mm.

Éste es el sombrío panorama reciente, pero el libro citado más arriba, *Diez años del Nuevo Cine Latinoamericano*, es un sorprendente registro de todo lo construido en esa década (1979-1988) a través de los filmes exhibidos —de largo y corto metraje— en el Festival de La Habana. Pero lo mismo que el Festival, este catálogo gigantesco

es algo más: acumula las fichas de toda la producción de Iberoamérica y el Caribe en esos años, los filmes de prácticamente las dos últimas décadas y las retrospectivas y homenajes a varios cineastas (Glauber Rocha, por ejemplo); filmes de Africa, el cine independiente de Estados Unidos, el cine contemporáneo canadiense y otros muchos. Incluye además de las fichas técnicas de los filmes, direcciones de productores y distribuidores, así como una relación de instituciones latinoamericanas vinculadas al cine. Cuadros estadísticos y documentación iconográfica, completan este libro-catálogo, que deberá convertirse en texto de consulta indispensable para especialistas, críticos y cinéfilos.

Como memoria exhaustiva del tema, el libro es también reflejo del Festival de La Habana, que se ha constituido, desde 1979, en el más amplio, abierto y completo foro de todo el cine hecho en Latinoamérica y el Caribe, sin contar sus exhibiciones de filmes de otros continentes y retrospectivas (como la de 1989, dedicada al cine latinoamericano de los años 30, 40 y 50).

Es también un amplio punto de encuentro para cineastas de todo el mundo y en especial, como es obvio, para los de América Latina. Debates y seminarios han desarrollado, durante estos años, la elucidación de los diversos problemas que aquejan a estas cinematografías, pero también aspectos del lenguaje, la historia y la creación, en una perspectiva abierta y crítica. También, cómo no, se ha discutido el futuro del cine frente al desafío de los nuevos medios audiovisuales. Por otra parte, desde 1986 se han incluido secciones de vídeo y televisión.

Como señala Manuel Pérez Estremera en uno de los prólogos del libro, dedicado al público español:

...En nuestro país hay un desconocimiento prácticamente total de esas cinematografías. En los últimos años podrían contarse con los dedos de dos manos, siendo excesivamente generosos, las películas latinoamericanas que se estrenan cada doce meses. Algo se ve en televisión, algo se ve en circuitos alternativos y filmotecas y algo en festivales. Poquísimo para la llamada comunidad de lengua y cultura.

Sin embargo basta recorrer esas páginas para sorprenderse de la cantidad (y muchas veces la calidad) de esas cinematografías, que suelen poseer una imaginación y creatividad cada vez más raras en el mundo actual de los filmes. Por cierto pudo comprobarse este alto grado de originalidad e imaginación en las películas elegidas para la Semana del Nuevo Cine convocada en una sala de Madrid por Televisión Española, que participó en la producción con su aporte económico. Fueron, sucesivamente, *La nación clandestina* (Bolivia), de Jorge Sanjinés; *Últimas imágenes del naufragio* (Argentina), de Eliseo Subiela; *La bella del Alhambra* (Cuba), de Enrique Pineda; *Barroco* (México), de Paul Leduc; *Fábula de la Bella Palomera* (Brasil), de Ruy Guerra; *Milagro en Roma* (Colombia), de Lisandro Duque; *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (Italia-Cuba), de Fernando Birri; *El espectro de la guerra* (Nicaragua), de Ramiro Lacayo; *Cartas del parque* (Cuba), de Tomás Gutiérrez Alea; *Papeles secundarios* (Cuba), de Orlando Rojas; y *Lola* (México), de María Novaro.

El filme de Jorge Sanjinés prosigue con enorme coherencia, desde las poco favorables condiciones de su medio, la indagación indigenista comenzada por su autor en la ya lejana *Ukamu* (1965). Quizás es incorrecto hablar de indigenismo, porque los filmes de Sanjinés carecen de toda pretensión paternalista. Ya en aquella película (la primera hablada en aymara) exponía los problemas del campesinado boliviano (que es en el 90 por 100 indio) desde sus propios puntos de vista. En filmes como *Yaguar Mallku* y *El coraje del pueblo*, Sanjinés ahondaba en esa cultura antigua y reprimida, así como en los efectos de una continua pauperización del pueblo por las oligarquías locales y la influencia extranjera.

En *La nación clandestina* todos esos componentes confluyen sobre el drama del protagonista. El relato está constituido por la vida de Sebastián Mamani, carpintero aymara que decide regresar a su pueblo —una comunidad campesina— del que fue expulsado años atrás. Sabe que ese regreso terminará con su muerte. Durante su viaje, rememora momentos decisivos de su existencia y las causas de su expulsión. El relato está imbricado por distintos relatos y comienza por los preparativos de su viaje, especialmente porque encarga un traje y una máscara que se usaban para una danza ritual ya casi olvidada. El protagonista de esa danza bailaba hasta morir.

Ese baile será su forma de recobrar la dignidad perdida, cuando es captado y deformado por la «civilización» blanca, que lo llevará incluso a enajenar la confianza (y los bienes) de su comunidad. El largo, pausado y decisivo camino hacia la muerte *no tiene sorpresas: está señalado desde el comienzo; cada relato envolvente, no será cronológico, sino enriquecedor de la conciencia del protagonista que recuerda, hasta que éste se redime al volver con su pueblo.*

Es un film a la vez hermoso y trágico, verdadera madurez de un autor que sin olvidar la odisea social de su país, la encarna sobriamente en un hombre, que elige una muerte que lo devuelve a sus raíces.

*Últimas imágenes del naufragio*, por su parte, es también el entretejido alegórico (sin ser por eso artificioso) de la crisis de un pueblo sacudido por una larga tragedia que ha arrasado sus estructuras. Y esto penetra en el filme a pesar de su propia historia, porque ésta no se vierte a través de una estructura realista. Un hombre de vida gris, rutinaria, vendedor de seguros, sueña con escribir una gran novela que lo haga famoso. En uno de sus viajes en metro, observa a una muchacha que parece querer arrojar a las vías del tren. La retiene y descubrirá luego que ese aparente intento de suicidio es un simulacro que la joven utiliza para trabar relación con posibles clientes.

Para Roberto, el trabajoso escritor sin tema, esta es la oportunidad de hallar una historia. Fascinado, le propone pagarle, no para acostarse con ella, sino para que le cuente su vida. Ella acepta y desde entonces esa relación lo lleva a conocer a su familia. Una extraña familia, que vive en un suburbio extrañamente baldío. Los hermanos de la muchacha sobreviven entre los restos de su naufragio; uno desea cons-

truir un avión para lanzarse en un vuelo liberador; otro trata de afirmarse en el robo; un tercero, va eliminando sistemáticamente palabras de su lenguaje.

Gradualmente, Roberto se introduce en la magia fantástica y desesperada de esa familia y descubre al fin el amor. Como en *Hombre mirando al sudeste*, su filme anterior, Subiela no teme encarar su sentido último como una expresión metafísica de la existencia. Es, sin duda, una obra fuera de lo común, rica en elementos descriptivos de una situación límite.

Cuatro filmes cubanos mostraron la amplitud del espectro en que se mueve el cine de la isla del Caribe, con presumibles capacidades de renovación. *Cartas del parque*, es de Tomás Gutiérrez Alea, el gran cineasta de *Memorias del subdesarrollo* y *La última cena*. «Ahora me van a criticar por hacer un filme romántico», nos decía irónicamente durante el rodaje. Y lo es, en el mejor sentido de la palabra. Basado en uno de los relatos de García Márquez, de la serie «Amores difíciles», narra con transparente ternura la historia del amor de un notario que escribe las cartas que se intercambian dos novios. Este cupido epistolar, termina enamorándose de la muchacha. Su imaginación y su amor toman el puesto del novio, que sólo piensa en volar en los primitivos globos aeroestáticos de la época.

La época es alrededor de 1913 y el lugar, la bella ciudad de Matanzas, que conserva muchos edificios añosos donde parece detenerse el tiempo, un tiempo feliz y apacible que quizá sólo lo es en el recuerdo. Gutiérrez cinceló esta historia transparente de amor, púdica y romántica, con una maestría igualmente púdica y concisa.

*La bella del Alhambra*, de Enrique Pineda, basada en la novela *Canción de Rachel*, de Miguel Barnet, reconstruye con acierto la atmósfera de los años 20 al 35 en La Habana, tomando como vehículo la vida azarosa de Rachel, una joven cancionista que desde tugurios circenses modestos, donde trabaja como corista, llega a convertirse en la estrella del Alhambra, un peculiar escenario de variedades picantes, reservado a hombres solos. Amores, política y música se mezclan en este animado fresco de época y revelan a una actriz de talento: Beatriz Valdés.

*Papeles secundarios*, de Orlando Rojas, es por su parte una intensa, compleja y apreciablemente sutil inmersión en el mundo del teatro, pero un teatro muy actual, tal como debe desarrollarse en la Cuba contemporánea. Es una historia «entre bastidores», que describe en forma atractiva pero quizás algo recargada las luchas, rivalidades y manipulaciones de ese mundo que camina a medias entre la ficción y la realidad, así como en la confrontación de ciertos valores consagrados y los jóvenes.

Por fin, *Un hombre muy viejo con unas alas enormes*, de Fernando Birri, se enfrenta con otro relato de García Márquez. Es, tal vez, la más atrevida apuesta para captar el universo tropical, abigarrado y fantástico del autor. Con una apariencia de imágenes aisladas, casi fragmentarias, Birri consigue sin embargo el clima apropiado, entre cómico y absurdo, de su historia.

De tal modo, y en sólo cuatro ejemplos, el cine cubano recobra, tal vez, la libertad creadora que se había atenuado en años recientes.