

1976

**Cine latinoamericano,
¿realidad o ficción?***

Julio García Espinosa

Después de ochenta años de inventado, el cine no existe en la mayoría de los países de América Latina.

Las causas son tan conocidas que cuesta trabajo entender que aún no le hayamos encontrado una respuesta definitiva.

Para una población que pasa ya de los trescientos millones de habitantes, apenas existen 8000 salas de cine y una producción que difícilmente alcanza las 200 películas por año. El promedio de asientos por cada cien habitantes (dato que no poseemos) debe dar una cifra que seguramente resultaría un verdadero escándalo en cualquier parte del mundo.

El capitalismo, acostumbrado a medir el nivel de un país por la cantidad de teléfonos, refrigeradores, televisores, automóviles, debía sentir vergüenza (si la tuviera) de no haber sido capaz en años de haber desarrollado el cine en este continente.

A nosotros mismos, que no asumimos como valores fundamentales estos datos cuantitativos, nos dan ganas de salir a la calle y cometer cualquier locura para acabar de una vez con esta humillante impotencia.

Desde luego, hablamos sólo de cine. Si le pasamos la cuenta por el hambre que todavía hay en este continente, por la falta de asistencia médica, por la cantidad de analfabetos y de desempleados, por la falta de viviendas, lo menos que pudiéramos hacer es abandonar estos seminarios por considerarlos completamente inútiles.

¿Qué hacer?, como diría alguien que supo hacer y no sólo decir. Si no existieran

cineastas que todavía piensan que con su sola obra maestra van a ser capaces de cambiar toda esta situación, sería casi un lugar común decir que no se puede ostentar la condición de auténtico cineasta latinoamericano si no se es abierta, directa y consecuentemente antimperialista. Si no se es capaz de luchar coherentemente contra el imperialismo norteamericano y sus aliados en este continente.

¿Qué hemos hecho hasta ahora?

Hemos hecho películas denunciando al imperialismo y a sus servidores criollos. Bien, hay que seguir haciéndolas.

Hemos hecho películas patentizando el carácter internacionalista de nuestras luchas. Bien, hay que seguir haciéndolas. Hemos hecho películas donde, por primera vez, aparece como protagonista nuestro pueblo trabajador. Bien, hay que seguir haciéndolas.

Hemos firmado manifiestos y declaraciones, así como asistido a cuantas reuniones o encuentros favorecieran el proceso por la independencia definitiva de nuestros pueblos. También entendemos que debemos continuar haciéndolo. Estas posiciones las han asumido no sólo los cineastas sino también los críticos y los teóricos más consecuentes y lúcidos de cada uno de nuestros países.

Todo esto es lo que ha dado lugar a lo que se conoce hoy como nuevo cine latinoamericano. Cine que, como todos sabemos, ha tenido y tiene sus altas y bajas, ya que, como todo proceso, no es ni puede ser una línea recta e ininterrumpida hacia el porvenir.

Esta experiencia, acumulada precipitadamente en los últimos años, es nuestro más legítimo punto de partida. Los motivos que la hicieron posible entonces se abren hoy con nuevas y mejores perspectivas. El cambio en la correlación de fuerzas en el mundo, así como la distensión internacional, siguen operando a nuestro favor; el desmoronamiento del sistema colonial y semicolonial está tocando a nuestras puertas; la reactivación del movimiento obrero en los países de capitalismo desarrollado se hace cada vez más irreversible.

Es decir, son muchas las razones para sentirnos estimulados. La impotencia de ninguna manera nos pertenece.

¿Por qué, entonces, puede resultar difícil ajustar nuestras posibilidades en la fase actual? ¿Es suficiente continuar con la línea trazada hasta aquí?

Desde luego que no hay una respuesta única y definitiva. Y nadie puede pretender ser tan preciso como para darle lecciones a nadie. Cada uno de nuestros países tiene sus características propias y vive sus propias circunstancias. Y son los cineastas de cada uno de nuestros países los llamados a encontrar las respuestas específicas a sus propios problemas.

Sin embargo, hay problemas que son comunes a todos.

La experiencia cubana, digamos, puede ser útil o no en un aspecto o en otro. Sabemos muy bien que ninguna experiencia se repite exactamente igual. Pero para nosotros, por ejemplo, fue relativamente orgánico y natural el paso de cineastas revolucionarios a activistas directos de la revolución. Eran nuestras condiciones. Llegó un momento en que no había un solo resquicio legal para filmar un solo pie de película.

Pero lo que no nos pasó jamás por la mente fue que, para poder trabajar como cineastas revolucionarios, teníamos que esperar a que triunfara la revolución y acabara —como acabó— con la dependencia imperialista, con las estructuras anacrónicas, con el desempleo, el analfabetismo, etcétera. Incluso cuando pasamos a trabajar como activistas directos, nuestro frente siguió siendo el del cine.

Para nosotros, pues, asumir plenamente la condición de cineasta, en cualquier circunstancia, no implica ningún tipo de complejo frente a cualquier otro compañero destinado en otra actividad. Y este principio entendemos que puede ser perfectamente válido para todos los que estamos interesados en que nuestros países tengan un cine auténtico y profundamente nacional.

Y si hay problemas que son comunes a nivel continental e, inclusive, problemas que son comunes a los distintos grupos que trabajan en cada país en particular, es innegable que tenemos principios y podemos encontrar respuestas que sean también comunes para todos.

¿Cuál es la única arma que tienen, y que vienen practicando desde hace algunos años, los imperialistas y sus más serviles intermediarios? No es un secreto para nadie: la división. Hace ya mucho tiempo que el imperialismo no pone el acento en defender las bondades de su sistema. En eso no creen ya ni los que más holgadamente se benefician con sus migajas. Su arma favorita, la única que les queda, es poner en duda cuanta alternativa favorezca un cambio sustancial en las estructuras y relaciones actuales, arma que propicia constantemente la división en nuestras filas. En esa trampa, justo es reco-

nocerlo, caemos con frecuencia. Con mucha más evidencia en esta década de los setenta que resulta mucho más compleja que la de los años sesenta. Y de esa trampa tenemos que acabar de salir de una vez y por todas. Toda nuestra lucidez no puede tener mejor destino que concentrarse en ese empeño. Y, obviamente, no saldremos de ella mediante discusiones exclusivamente teóricas y mucho menos por puro voluntarismo.

Hay un primer punto de partida en la herencia que mencionábamos anteriormente. Y hay otro punto en el hecho de que, en tanto que cineastas, aceptamos la lucha en nuestro propio y específico terreno que es el cine.

Lo ideal sería que contáramos ya con una organización de cineastas latinoamericanos de estructura más completa y compleja que el Comité de Cineastas de América Latina, y que contribuyera a fomentar y desarrollar el nuevo cine latinoamericano en todas sus líneas y recursos. Todos sabemos que las condiciones para una organización de esa naturaleza aún no están dadas. Incluso no sería bueno precipitarla. Pero esto no impide que cada cual, de acuerdo a sus posibilidades, respalde, ayude, colabore, en cuanto proyecto tienda a fortalecer seriamente la identidad nacional y a rescatar rigurosamente nuestra historia. No hay por qué dudar, además, que estos hechos concretos sean el mejor camino para que un día sea realidad la organización que procuramos. Por eso, en tanto esto resulta factible, sustentamos y apoyamos con todas nuestras fuerzas, y junto a los cineastas progresistas y revolucionarios del continente y las islas de nuestra América, la extraordinaria labor que el Comité de Cineastas de América Latina realiza. Pero pensamos también que todavía podemos hacer más en esta nueva fase en que nos encontramos. Pudiéramos despejar, a nuestro entender, algunas imposiciones que aún padecemos.

El cine imperialista no influye solamente con el contenido de sus películas, sino además con la imposición de sus estructuras y sus dial visiones del trabajo.

El cine, por ejemplo, no es sólo producción. Es producción pero también distribución y exhibición. Y hay que reconocer también que la mayoría de nosotros no estamos —y debíamos estar— en condiciones de afrontarlo globalmente. No creo que pecamos de exagerados na si consideramos que estos son rezagos de elitismos que aún superviven en nosotros. Pero aceptando que el director realice las películas; de el crítico las analice; las cinematecas las conserven; aceptando una os tal división de tareas, sería aún necesario, indispensable, ensanchar la visión actual en cada una de esas áreas.

¿Qué puede impedir, pensamos, que una cinemateca, además de conservar y divulgar las grandes películas de todos los tiempos y archivar y clasificar datos sobre artistas, escuelas, realizadores, pueda asimilar toda la información global de la situación del cine en nuestros países? ¿Por qué no puede una cinemateca estar en condiciones de ofrecernos datos sobre la cantidad de salas de cine que hay en Haití; sobre los distintos sistemas de explotación de las películas; sobre la desproporción existente entre las películas americanas que se exhiben y las del resto del mundo; sobre la desigualdad que hay en la exhibición y, por lo tanto, en la distribución, entre el campo y la ciudad; sobre las industrias de cine que se hubieran podido desarrollar siquiera con una parte de las muy respetables ganancias que se han llevado en todos estos años las grandes compañías norteamericanas? ¿Por qué la crítica, además de analizar las películas y hacer la promoción de aquellas producciones que más favorezcan los intereses de un cine nacional, no pueden analizar y cuestionar la programación en su conjunto? ¿Y enfrentarnos? ¿Y organizarse para hacerlo?

Es sabido que una película por muy brillante que sea (y no se trata, desde luego, de subestimar su importancia) queda sujeta a los condicionamientos que provoca el resto de los filmes exhibidos simultáneamente. Revelar esta compleja interacción es mucho más importante y enriquecedor que medir nuestras películas con el éxito más taquillero de la semana. La película en cuestión sigue, además, un itinerario de circuitos donde su comportamiento varía, o puede variar, según varía la composición del público y de la programación. Nada impide que además de la crítica o reseña, diaria o semanal, podamos hacer el análisis mensual o trimestral (según el caso o el país) de la programación en su conjunto como si se tratara del montaje de una única y sola película. teniendo en cuenta, además, los hechos concretos que se han producido en la realidad en ese mismo periodo de tiempo. Y, naturalmente, esto mismo habría que aplicarlo a las capitales de los estados o provincias y a las ciudades, distritos y pueblos del interior de cada país. Hacer un balance simultáneo, cada cierto tiempo, de todo este comportamiento, en aquellas plazas que pudiéramos considerar las más representativas del país, nos daría un panorama de la verdadera operación que hace el cine a nivel nacional y no sólo en las capitales. Sería como hacer el parte de un observatorio meteorológico con la esperanza de que pudiera resultar más riguroso que éstos.

Igual pudiéramos hablar de los realizadores. ¿Qué impide que, además de intentar realizar sus películas, puedan afrontar el cine en todo su conjunto?

Puede que un novelista piense que su medio de expresión es auto-suficiente. Y puede, en consecuencia, que le sea relativamente fácil ajustar su conciencia en forma tal que no se sensibilice con los problemas que tienen los trabajadores que confeccionan su libro y hacen posible su distribución. Y también se sabe que no todos reaccionan así. Por sensibilidad política y artística, por conciencia. Pero un realizador sabe perfectamente, porque es demasiado evidente, porque no le queda otro remedio, que el cine no es autosuficiente. ¿Cómo no ampliar, entonces, su radio de acción e integrarse también a los problemas y las luchas del resto de los trabajadores del cine? ¿Cómo no interesarse en si son o no anacrónicos los sistemas y las relaciones de producción? ¿Cómo no interesarse en los problemas de la distribución sabiendo que aún hay infinidad de pueblos, caseríos, ciudades, regiones, áreas campesinas que no cuentan con una sola sala de cine, sabiendo que hay infinidad de salas en los pueblos que no exhiben películas todos los días de la semana? ¿Cómo no interesarse en los desequilibrios de la programación que conspiran abiertamente contra el surgimiento, contra las posibilidades de desarrollo de un cine nacional? ¿Cómo no interesarse porque todas aquellas películas que tengan una significación para nuestros países, puedan llegar hasta el último rincón que cuente con una sala de cine? ¿Cómo no interesarse por todas aquellas zonas que presentan la posibilidad de una más favorable alternativa de programación?

La causa es siempre la misma: el vicio de hipertrofiar nuestro interés por la producción individual y de considerar las capitales como representativas de todo el país.

Finalmente, otra tarea que pensamos debía ser objeto de nuestra más apremiante atención, y que conspira sistemáticamente con la articulación de una plataforma común, está relacionada con las innumerables y casi siempre estériles y bizantinas discusiones y divisiones que ocasiona la existencia de un cine marginal y un cine “dentro” de la industria.

En primer lugar, todos partimos de la realidad de que en la mayoría de nuestros países no existen industrias de cine. Entonces, cine marginado ¿de qué? Se hace el cine que se puede y basta. Existen países donde hay industria de cine y no hay ninguna otra posibilidad que la de hacer un cine al margen de ella. Y existen industrias donde se puede hacer un cine significativo y que no excluye, sin embargo, la posibilidad de hacer otro cine también al margen de ella.

Parecería que, ante una situación tan heterogénea, las concepciones y deberes que obligan a la marginalidad no pueden ser comunes a todos.

El cine que hacemos y que pretendemos hacer, marginal o integrado en la industria, semimarginal u oficial, tiene o debe tener ante todo un rasgo común: ser instrumento de lucha para la liberación y el desarrollo de nuestros pueblos. Por lo tanto, bajo esta óptica, que es la esencial, no puede haber ningún tipo de diferencia.

Se pueden presentar (y tienen lugar) otras diferencias en tanto hay un cine que se relaciona con el llamado tiempo libre del trabajador y un cine que se inserta más directamente dentro del proceso de producción del propio trabajador. Ambas categorías existen y aún no está cercana la fecha de su posible superación. Ambas categorías tienen un determinado valor político y cultural. Y ambas categorías, de ser consecuentes, se complementan y contribuyen a ir borrando las fronteras de esta división. Estar concientes, desde el inicio, de la categoría que se asume, es el mejor camino para ser eficaz con el resultado final de la obra. No son pocas las veces que todos hemos sentido una gran frustración ante el fracaso de una estupenda película. ¿Por qué? Por no estar claro para nosotros que su marco de exhibición no era el de las salas habituales de cine. Y esto no quiere decir que, excepcionalmente, no se pueda dar el caso que una película logre igual éxito dentro de una y otra categoría. Pero justamente la tentación de lograrlo a toda costa suele esconder una gran ceguera que es necesario evitar. Pretendiendo ganar el cielo no logramos otra cosa que productos híbridos que no sirven ni a Dios ni al César.

Es evidente que en el terreno del cine vinculado más directamente al proceso de producción, el nuevo cine latinoamericano ha avanzado mucho más que en el del cine relacionado con el llamado tiempo libre. En los reportajes y documentales se han alcanzado resultados más ostensibles que en el cine que pretendemos insertar en las salas habituales de exhibición, no importa si este cine ha sido realizado dentro o fuera de la industria. Sin embargo no podemos subestimar la importancia de esta vertiente. Es demasiado determinante para el trabajador el uso que hace de su tiempo libre, para que dejemos ese tiempo en manos del enemigo.

Suele afirmarse que es muy difícil a este nivel lograr una operación culturalmente válida. No sólo por las razones que apuntábamos anteriormente en relación con la programación, sino porque es necesario hacer concesiones para poder competir con un cine cargado de grandilocuencia técnica, estrellas superfamosas y de grandes recursos financieros. Es cierto que es difícil. Pero es igualmente cierto que no concebimos otra solución que la de utilizar las mismas armas que ellos emplean. Y nuestro esfuerzo no

puede concentrarse únicamente en luchar contra la manipulación de la programación, sino en acabar de encontrar otra opción que no requiera de semejantes recursos.

Este objetivo es de todos. No sólo de los realizadores sino también de la crítica y de las cinematecas. Estamos acostumbrados a hacer una división maniquea entre un cine comercial y un cine de arte. Y, hasta ahora, todo parece indicar que este camino no conduce a un callejón con salida. Nada perdemos con ensayar otras formas de colocar este tipo de cine. Por ejemplo, todos sabemos de la vinculación de este cine —comercial o artístico— con la industria ligera. Cine proveniente de los países de capitalismo desarrollado, con industrias ligeras desarrolladas y que, para mantenerlas, necesitan no sólo de las ventas sino del despilfarro constante de sus consumidores. Este cine sabemos que ha contribuido y contribuye al desarrollo artificial de nuestras economías. Este cine presiona sobre nuestras importaciones y estimula necesidades que sólo pueden satisfacer minorías. Este cine ha contribuido a que, en nuestro continente, tengamos artificialmente más gente para vender que para producir; tengamos más abogados que técnicos.

La clave no está solamente en demostrar una vez más la falacia a que conduce la mentalidad capitalina-colonial, que libra constantes batallas destinadas a asegurar la exhibición de las últimas películas de moda o los últimos magnificados descatos a la moral burguesa, que, con toda seguridad, no pasarán más allá de las llamadas “élites” de grandes ciudades, mientras se hace total abstracción de un tipo de cine que sí llegará a todas partes. Una clave tan importante o más será la de analizar y profundizar en las causas (y consecuencias) de la incapacidad que han demostrado hasta ahora, tanto los comerciantes como la mayoría de los artistas, para encontrar la verdadera productividad expresiva del cine. Los grandes costos, las superestrellas, no son más que pruebas incuestionables, testimonios irrefutables de esa incapacidad. Un esfuerzo serio por ir encontrando esta productividad expresiva, que no puede dejar de ser conciliable con la productividad económica y la demanda social que requiere y genera el propio medio, nos conducirá al encuentro de un verdadero cine popular. Además será la mejor contribución para que los países pobres podamos llegar a tener nuestro propio cine. Y tal vez por pobres y porque no aspiramos a una sociedad suicida, es decir, despilfarradora, seamos los más presionados a encontrar esa solución.

He aquí una tarea de urgencia.

NOTAS

* Ponencia en el XXXII Congreso de la Federación Internacional de Archivos de Filmes, México, 1976.