

1.4 Una premisa y un viaje de exploración

Hacia 1991 se sistematiza la sospecha acerca de si el cine latinoamericano continuaba siendo Nuevo Cine. El pulso histórico del continente era muy otro. La izquierda comienza a atomizarse; las discusiones en su seno terminan muchas veces por desarticularla, por balcanizarla. El Este europeo ha caído, dejan de existir los viejos paradigmas de diferencia; al caer el muro de Berlín se levantan otros en las mentes de mucha gente que antes estuvo cerca. El mundo unipolar teje su eufemismo imperial de globalización. Cuando en 2001 García Espinosa analiza este proceso de diseminación reconoce que si aquel movimiento estuvo vinculado a un proyecto social común, hoy "se ha caotizado la izquierda", y restan apenas los proyectos individuales.³³ Escucharle no suscita la pena que despertaría la capitulación, sino la añoranza profunda, autorizada por quien fue centro y cetro de aquellos años de gloria.

A un nivel más inmediato, ese que se constata a la salida de los cines, en las entrevistas puntuales y el testimonio íntimo, durante el decenio que va de 1991 a 2000, y aun después, curiosamente escuchamos, en ocasiones múltiples, el cuestionamiento "¿pero esto es Nuevo Cine Latinoamericano?" o: "la película no es mala, pero de Nuevo Cine no tiene nada". Por el contrario, cuando un filme satisface las expectativas estéticas y conceptuales del espectador, extrañamente se le asocia al NCL. Son los años, entonces, en que la noción NCL entra en una fase de severo debate público que amenaza con socavarla, con considerarla *demodé*, con desautorizarla. Para los críticos e investigadores, irrumpe un desafío conceptual y vital del más sutil calibre.

Las visiones autorizadas muestran las interpretaciones menos colegiadas. El investigador pudiera perderse en un mar de

³³ Cf. *Apuntes sobre el NCL*, cit.

contradicciones que en definitiva refieren la fibra y la energía del problema. Nelson Pereira dos Santos considera que tal vez se trate de un problema artificial, pues para él

el NCL vive, tiene mucha vitalidad, es mucha gente, muchos jóvenes, muchas escuelas de cine. [...] No perdimos nada de lo que creamos, lo que perdimos es lo que no conquistamos y que debíamos conquistar, que es la cuestión de la distribución, de la comercialización, que no es un problema del que crea, es un problema político, un problema de las autoridades, de los gobiernos, que están sometidos a otros compromisos con el imperialismo.

Creo que ganamos, no perdimos. Porque el cine en América Latina se fortaleció, creció, hay más gente haciendo, es más diversificado, es más pluralista y no hay posibilidad de retroceder³⁴.

Para otros cineastas, sobre todo los más jóvenes, el "retroceso" es un hecho. No faltan aseveraciones rotundas sobre la difuminación actual del Nuevo Cine. El incisivo cineasta mexicano Alejandro González (*Amores perros*) Iñárritu, llegó tan lejos como a enfatizar que "hay cosas buenas, aisladas. No hay una congruencia, no hay continuidad. [...] Poner el cine al servicio de la historia y los personajes, y no tanto de nosotros mismos", eso se demanda del arte cinematográfico actual en el continente, según Alejandro³⁵. Algo similar piensa Carlos Reygadas, el director de *Japón* (2003): "Existen algunos filmes interesantes y valientes porque han sido hechos por gente que cree en ellos mismos y se han buscado el dinero. *Amores perros*, por ejemplo. Pero no existe una

³⁴ En Osvaldo Daicich: CD *Apuntes sobre el NCL. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*, cit.

³⁵ Ver así también su intervención en *Apuntes sobre el NCL*, cit.

ola de cine latinoamericano, excepto posiblemente en Argentina. Allí están invirtiendo bastante, no en éxitos inmediatos, en ganar premios en Cannes o donde sea sino en sembrar semillas para el futuro"³⁶. A muchos de estos vigorosos realizadores el influjo del NCL les llega como la caduca perpetuación de un esclerosado ego histórico.

Para otros jóvenes, sin embargo, y siguen las refutaciones, la (presunta) medianía estética actual, lejos de asociarse con el (también supuesto) empobrecimiento paulatino del NCL, se debe, muy por el contrario, a la falta de reales nexos con el vitalísimo aprendizaje que todavía puede reportar el espíritu creativo de los sesenta y setenta. Llama la atención la verticalidad con que Luiz Fernando Carvalho, el director de una renovadora película como *A la izquierda del padre* (Brasil, 2001), admite que sus empáticas creativas miran mucho más a los sesenta que a la actualidad:

Mi filme está completamente interligado con el Cinema Novo, no con la identidad de hoy. Me siento un poco fuera del tiempo de hoy. Los filmes que son referencias para mí son especialmente los filmes de la década del sesenta para atrás, no sólo en Brasil sino en todo el mundo. Todo el cine de hoy está marcado por el cine de diálogo, por el cine de la globalización, por el cine de la TV. No comparto esta idea, para mí el cine es otra cosa: un discurso litúrgico necesario para la realización cinematográfica. Mi familia espiritual es Glauber Rocha, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, no creo mucho en el nuevo movimiento brasileño como algo tan auténtico³⁷. [...]

³⁶ Cf. Demetrios Mattheou: "No hay nada mágico en el cine", diálogo con Carlos Reygadas, director de *Japón*, en *Revolución y Cultura*, La Habana, 2003, n.º 2, p. 67.

³⁷ En Dalcich: CD *Apuntes sobre el NCL. Entrevistas...*, cit.

¿Cómo examinar entonces los verdaderos índices de cesura o continuidad que expresan las obras mismas? ¿Sometiéndolas a una rigurosa comprobación en relación con los parámetros que un día fomentaron el "programa inferido" del NCL? Eso delataría una nítida vocación de suicidio, sencillamente. Si más de treinta años después el NCL continuara respondiendo a los mismos desvelos, si su imperturbable unidad de entonces se mantuviera igual de imperturbada, si las películas no aparecieran atravesadas por otras zonas de turbulencia, el Nuevo Cine estaría padeciendo un manierismo expresivo digno de peor causa, o su nueva, esta época acusaría una monotonía inenarrable. En el otro extremo se habla de crisis, de sustitución de presupuestos, de obsolescencia.

En alguno de mis diálogos con Alfredo Guevara durante los años noventa³⁸, abordamos la incertidumbre que se cernía sobre el NCL. Debo reconocer que me impactó la lucidez con que Alfredo, desde el énfasis en una sola palabra, resolvía, y me imagino que resuelve todavía hoy, el problema. Entonces comentó que desde luego era un dislate la confrontación de la producción actual con los preceptos institutores del Nuevo Cine; que debíamos recuperar de aquellos días no la letra sino el espíritu, es decir, la voluntad de riesgo, de aventura cultural en cuanto a la expresión fílmica y la audacia del desvelamiento de la realidad. Siendo así, no tendríamos por qué disculparnos por el uso del sintagma Nuevo Cine Latinoamericano, en tanto el rótulo funciona en el presente como una *premisa* de la creación ante la realidad, una premisa que sustantiva el riesgo.

Vista con esos ojos, aun cuando no genere o provenga de un movimiento perfectamente engranado, la producción de hoy día ¿sigue respondiendo a lo primordial de aquellos años? Han

³⁸ Esos encuentros quedaron grabados en dos entrevistas televisivas a propósito de los centenarios del cine universal y el cine cubano en particular.

cambiado los accidentes, las relaciones de prominencia, muchos de los signos mismos del arte fílmico, pero, si la experiencia de la aventura fuera preservada, si el creador se adentrara en su mundo con el mismo, o un muy parecido aliento de elucidación, de discernimiento y decantación, si la cultura de nuestro cine continuara siendo una cultura crítica, tanto mucho del Nuevo Cine Latinoamericano estaría recirculando, renaciendo, a pesar de la dispersión, de las zonas de crisis, de la discontinuidad³⁹.

La noción de *premisa* que pensara Alfredo no ha sido suficiente ni inteligentemente aprovechada. Ahora, mucho menos lo ha sido el estudio de esa aspiración *en el nivel del texto mismo*, de suerte que la suspicacia o el entusiasmo no aparecen validados por la elocuencia que el cine mismo reportaría a propósito de una u otra actitud. Este ensayo se concentra en el arco temporal que va de 1991 a 2003, para examinar durante más de una década los indicios estéticos que den fe de algún tipo de empatía o continuidad para con el credo y la praxis del NCL, que comienza a acusar disidencias, separaciones más o menos eventuales y cuestionamientos técnicos desde 1991, o incluso unos meses antes⁴⁰. Con el objetivo de precisar al cabo si aquella premisa de riesgo se corrobora o menos *en las películas mismas*.

El viaje analítico que emprenderemos dista un mundo de pretender una historia del cine latinoamericano contemporáneo o

³⁹ Ciertamente se trata de una postura tenaz que lee el cine a la luz de una línea de deseo; cierto que los resultados de una exploración de esta naturaleza dependen bastante del tipo de energía que se deposite en el análisis, pero, si miramos atrás, ¿qué ha sido hasta hoy la interpretación cultural?

⁴⁰ No por razones editoriales (la edición data de 1996) el libro de Fernando Birri *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano...* realiza su corte en 1991. *Cine latinoamericano. Un pez que huye* se encarga entonces de continuar la meditación estética acerca de cuánto ha acaecido después.

algo así⁴¹. Estamos lejos de cualquier fundamentalismo que intente trastornar un mundo de referencias para colocar otro, ni mucho menos. Los filmes serán convocados al argumentar la naturaleza de los procesos estéticos, cuyo alcance y postulación abstracta puede permitir que falte un poco de películas importantes (ciertamente pocas) si no avalan ninguno de esos procesos mayores⁴². Nos interesa más que todo percatarnos de si el cine latinoamericano de hoy continúa siendo un cine audaz, desenajenado, pujante, membrudo respecto del mundo y de sí mismo⁴³.

En adelante se avista un paseo por estos bosques de espesura tentadora. A ratos tupida, siempre frutiva, la madeja de interpretaciones y asociaciones que nos espera reunirá en la escritura esos pasos de la memoria reciente que, por lo mismo, se dispersa, se resiste a la articulación en un primer cuerpo de referencias, donde las películas que vimos ayer dejarán de ser casos aislados

⁴¹ La idea de viaje analítico es terminante. Penetramos en un ensayo crítico de interpretación estética, donde las referencias ocupan un segundo plano. La investigación, el conocimiento puntual, fue previo, y no siempre se destacará en la superficie final del texto.

⁴² Los que, por cierto, he podido formular a partir de la revisión exhaustiva del arco productivo señalado, aunque en la fundamentación jerarquice sobre todo las necesidades del análisis general por sobre las consideraciones de calidades, balance de áreas, recurrencia de los autores, etc. Del mismo modo aclaro que este estudio se concentra en un género o tipología en particular: *el largometraje de ficción*. El ensayo se complementaría en mucho con otros detenimientos en los medio y cortometrajes, en el documental, el docudrama, incluso en apartados igualmente valiosos como el noticiario, el reportaje, el clip, el video-arte, la publicidad, como partes de esa familia mayor que es el audiovisual contemporáneo en Latinoamérica.

⁴³ Soy consciente de que el mismo *corpus* de películas que utilizaré aquí puede ser empleado para meditaciones de vector muy diferente, porque estoy claro en cuanto a que la audacia no es el único, ni siquiera diría que el principal, valor de una obra de arte. Recalco entonces que selecciono uno de los tantos ángulos por los que puede mirarse y entenderse este cine.

o meras sospechas, para integrarse en una primera posibilidad de estructura conjunta. Después de la cual será algo menos embarazoso preguntarse, como Miriam, la chica que dejamos a punto del camello en el pórtico de la madrugada habanera: ¿por qué no?

O, ¿por qué sí?