

ENTRADA AL RÍO BRAVO (o, simplemente, introduciendo...)

Ni remotamente intentaremos en las páginas que siguen una (otra) *Historia del cine latinoamericano*, que no pocas y buenas, se han escrito y algunas de las que (¡faltaba más!) se nutren estos apuntes.

Resulta inevitable, sin embargo, detenerse una vez más en movimientos, autores, filmes importantes de la región no sólo para ofrecer la mirada propia del estudioso, sino con el concreto fin de intentar la respuesta (o una posible dentro de varias) a la siguiente cuestión: siguiendo el espíritu martiano y bolivariano sobre esa Gran Patria a la que pertenecemos y nos distingue del resto del mundo, ¿puede hablarse ya de un cine «nuestramericano»?

En ese nuevo abordaje de ítems tan significativos dentro del imaginario fílmico como el «cinema hispano» o –de modo más general– el *star system* latino de los años 30 y 40 y el de hoy; los grandes movimientos de la sexta (y prodigiosa) década (el *Cinema Novo* brasileño, la «Nueva Ola» argentina, el cine cubano revolucionario...); la impronta de grandes autores (Buñuel, Torre Nilsson, Santiago Álvarez, Titón, Sanjinés, Chalbaud...); el caso de un Chile expulsado de sus límites geográficos por el fascismo y, sin embargo, luchando contra éste mediante el cine, desde dentro y principalmente desde la gigantesca diáspora de los 70; la democracia porteña de los 80, la intermitente y casi inexistente, pero auténtica expresión fílmica de Centroamérica y el Caribe (signada fundamentalmente por el documental), y las rupturas y continuidades de unos cismáticos 90 hasta los albores de los nuevos siglo y milenio, intentaremos rastrear las claves que nos lleven a contestar esa pregunta tan significativa por cuanto en su respuesta, estriba el hallazgo de la verdadera originalidad en lo que, cinematográficamente, hemos hecho y hacemos hasta hoy.

Se me antoja ocioso, sin embargo, rompernos la cabeza cuestionándonos si debe seguirse hablando de un «Nuevo cine latinoamericano», sus límites, en qué radica la presunta novedad; ello, además de haber sido discutido hasta el cansancio, no me parece lo más importante dentro del estudio que merece nuestra obra fílmica, sino, justamente, dónde radican los valores (nuevos o no tanto) que nos permiten encontrar la unidad, la confluencia, la coincidencia, esa intersección gloriosa, ese *aleph*, donde pode(a)mos reconocernos como latinoamericanos, hijos legítimos de esa inmensa nación que soñaron los patriarcas, más allá de diferencias y singularidades locales.

Entonces, al final, damos con otro punto sí estrechamente ligado con aquél; si es la tan recurrida «identidad» lo que forma ese cordón umbilical, ¿cómo debe entenderse, extenderse ésta hoy, a la luz de la nueva era que se abre con el tercer milenio? ¿es la misma de aquella etapa fabulosa de las utopías, de los sueños que quitaban el sueño, allá por los preciosos, mas irremediabilmente lejanos 60?

En un mundo cada vez más abocado lamentablemente a la unipolaridad, cuando América Latina amanece (y amenaza) cada día más pobre, con mayor agudeza en su crisis económica y sus deudas; con «nuestras repúblicas» develando sin apenas treguas los nefastos resultados de la inmoralidad y robos de sus políticos, los convenios leoninos del FMI, el ALCA y otras lacras, el cine afronta, enfrenta nuevos retos y redobla su misión de seguir ofreciendo su modesto, pero decisivo aporte en el cambio de tales perspectivas, en la recolocación de las quimeras (porque un buen día no lo sean) cediendo paso a una mejor realidad, en la ruptura de tantos nudos que le impiden su vuelo; y la solución, o al menos, la primera estrategia es la unidad, «la marcha unida» de que hablara Martí.

Dentro de todo el imaginario latinoamericano, ya se sabe el papel masivo e incidente que desempeña el cine (equivalente al que en la música popular ha jugado el bolero), de ahí lo necesario de una expresión que, más allá de sus valores artísticos (o a partir de ellos) genere una genuina esencia latinoamericana, «nuestramericana», porque, aclaremos esto, los valores tienen que ser inalienablemente ideoestéticos, en la mixtura, esa ligazón indisoluble que implica tal categoría. No se concibe un cine —y hace ya un buen tiempo vale más hablar de audiovisual— por

muy bien intencionado que esté o de hecho sea, lleno de elevados conceptos sociales, políticos, axiológicos, sin una considerable factura artística; sin ella podría ser recogido, validado por otras formas de la conciencia social, no por el arte.

En eso, repito, insistirán las páginas que siguen, lo cual será una llave para volver sobre grandes momentos del pasado de ese cine, o descubrir otros nuevos, no menos grandes, en su ahora mismo.

La Habana, agosto de 2002-mayo 2010

I. TE ESTOY BUSCANDO, AMÉRICA (NUESTRA)...

En las viejas leyendas incaicas el cóndor es la encarnación del guayabe, dios lo mismo protector que demonio; también es símbolo de la conquista inca, la justicia; uno de los viejos ritos practicados en el Altiplano es situar la hermosa ave sobre un toro, significando la ancestral lidia contra los invasores españoles.

En muchos aspectos, el cine latinoamericano recuerda al cóndor: por sus dualismos, sus veleidades, su majestuosidad (que no le impide alimentarse de carroña) y porque lucha constantemente contra varias bestias: la pobreza de sus países y la omnipotencia de su vecino rico, el cine de la (otra) América.

El cine nuestro dejó atrás su primer siglo de vida; joven es, como el cine todo, pero suficientes su estatura y vigor como para invitarnos a rastrear los signos de adultez, los que hereda a cada momento del subcontinente donde habita y se empina; dando tumbos, cayendo y levantándose, tal ocurre en todo proceso de crecimiento, el cine de Nuestra América ha conocido y conoce abundantes penas de todo tipo, mas también algunas glorias que llaman al sano orgullo.

Títulos, figuras, movimientos, ya se han inscrito en la historia del cine, del arte y la cultura universales. Ahora bien: ¿cuáles son los índices de la «almendra» latinoamericana dentro del cine realizado en esta parte del mundo? ¿debe, puede hablarse ya de una expresión íntima, esencialmente nuestra («nuestramericana») desde el punto de vista ideoestético?, ¿hasta donde la tan cacareada «identidad» ha arrojado frutos legítimos, maduros, que pueden hombrearse con otros semejantes de otras partes del mundo (y del cine) y sobre todo, que nos representan e identifican en tanto habitantes de esta región?¹

¹ Ello, sin olvidar las considerables diferencias regionales que pudieran hacernos hablar de varias latinoaméricas, pero, como sabemos, más allá de éstas, existen

Sin ánimos historicistas, recordemos que la idea de América Latina surgió lejos de ella misma, tanto como lo está de nosotros, en todo sentido, Europa: concretamente fue en Francia, en 1836; no olvidemos tampoco que, inicialmente, lo de «latina» era adjetivo, por lo cual se escribía en minúscula hasta que poco después comenzó a grafarse con mayúscula.

En la segunda mitad del siglo XIX pugnan dos corrientes de pensamiento opuestas por el vértice: el latinoamericanismo (que responde a la establecida «Unión Latinoamericana») y el tristemente célebre panamericanismo (derivado del término «Pan América» creado en 1889 en Estados Unidos), que acabó derrotando al primero cuando fue aceptado un cambio de amo: los norteamericanos sustituyendo a los ingleses.

A pesar de esto, el pensamiento pro-latinoamericanista se fortalece; la patria es la lengua, y «los pueblos que no se conocen —como pedía José Martí— se dan prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos».² Y a ello van, realmente, poco a poco, a la conquista de lo propio, mas no sólo l(n)os une el idioma: Brasil, con su portugués, integra la comunidad republicana, y un grupo de pensadores refuerza la idea de la unidad y la solidaridad.

El apóstol cubano con su fundacional «Nuestra América» (donde exige para los pueblos de esta parte formas de gobierno autóctonas), el boricua José María de Hostos, Bolívar, San Martín, Miranda, Artigas, y en pleno siglo XX, José Enrique Ariel Rodó, Manuel Ugarte, José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas, entre otros, siguen las huellas que en la centuria anterior dejaron aquellos soñadores de la «Patria Grande» desde los años mozos de la Independencia.

Si la literatura hispanoamericana va definiendo el perfil de la región,³ el cine, desde sus inicios, rastrea, aporta huellas identitarias. Aun cuando los consorcios norteamericanos siempre estuvieron

signos que nos permiten engrosarlos en un conjunto: eso que nos distingue por encima del ser cubanos, brasileños, argentinos o bolivianos, e incluso, centro o suramericanos, o caribeños, y nos convierte en americanos (aunque así tienda a llamarse, erróneamente, a los ciudadanos de la América norteamericana).

² José Martí: «Nuestra América», en *Obras escogidas*, Editora Política, La Habana, 1979, p. 519.

³ Nuestra literatura, sobre todo a partir del *boom*, contribuye como ninguna otra manifestación artística a definir los contornos sociopsicológicos de América Latina más allá del sentido geográfico, en tanto civilización, en tanto Patria Grande.

detrás de las industrias locales (crean, digamos, el «cinema hispano», como veremos en el siguiente capítulo), los primeros brotes de las cinematografías nacionales, ya permiten vislumbrar elementos que portan el sentido de lo propio.

PRIMEROS (Y SEGUNDOS) PASOS NO PERDIDOS

Es cierto que, como casi todo, antes de tomar su propio rumbo imita, y mucho, en los pasos iniciales del cine latinoamericano miraba a Europa y a los Estados Unidos.

Santa (1931), de Antonio Moreno, inicia el cine sonoro en México, y parte de la cinta homónima, silente, de 1918, que era un pobre remedo de naturalismo francés; también la versión hablada insiste en la beatificación de un personaje que no abandonará jamás su sitio protagónico: la prostituta. A pesar de que la impronta melodramática de ambos filmes seguía las huellas de las películas italianas, la presencia de la Revolución Mexicana en el argumento, implicaba, al menos a nivel temático, un signo, aún incipiente, de latinoamericanidad.

Hasta la llamada «época de oro» de la industrialización (desde fines de los años 30 a fines de la década siguiente), México desarrolla básicamente dos géneros: el melodrama lacrimógeno (a lo José Bohr) y la comedia ranchera (estilo Fernando de Fuentes) que tuvieron amplia aceptación no sólo allí sino en el resto de América Latina, cuando ya para entonces, el país se había situado a la cabeza de la producción hispanohablada.

La mayoría de las películas eran artísticamente deficientes, si bien recogían y proyectaban algunos rasgos distintivos de lo mexicano, llevados frecuentemente a la caricatura y el folclorismo; como siempre, hubo ilustres excepciones que asimilaban las lecciones del mejor cine internacional, digamos: *Redes*, realizada a cuatro manos por Emilio Gómez Muriel y el austríaco Fred Zinnemann, siguiendo los criterios del ruso Eisenstein en el montaje, o *Dos monjes* (1934), de Juan Bustillo Oro, que incorporaba creadoramente estilemas del expresionismo alemán, sin dejar de ser esencialmente mexicanas. Así también, *El compadre Mendoza* (1933) o la primera superproducción nacional, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), ambas de Fernando de Fuentes, que iniciara brillantemente la línea de la Revolución Mexicana, vista con

sentido crítico y una punzante, saludable ironía, después lamentablemente simplificada mediante deformaciones y clisés de todo tipo.

En Argentina (que llegó a convertirse en el segundo mercado de cine de Estados Unidos fuera de Europa) desde los inicios encontraremos atisbos de identidad, incluso mucho antes que en México: en la década del 20, de experimentación vanguardista, nos tropezamos con la obra de José *el Negro* Ferreyra, volcada a los arrabales de Buenos Aires, al *conventillo* (vivienda de la clase obrera), las peleas a cuchillo y la maniquea lucha entre inocencia perseguida y maldad finalmente derrotada; también idealizando a la puta,⁴ el Negro prefigura el «cine de tango» de los años 30 y 40.

La segunda década del siglo xx implica un empujón considerable para el rudimentario cine latinoamericano en la búsqueda de su identidad, en tanto época, como se sabe, de las vanguardias europeas, que, paradójicamente, repercuten en «nuestras repúblicas» –como gustaba llamarles Martí– y tal intento de independencia cultural respecto a las Metrópolis significa una aún débil (mas elocuente) concientización de la cultura propia, un apreciable sentimiento de autenticidad, que en su momento fuera llamado por el poeta brasileño Oswald de Andrade «antropofagia».

A propósito de ese país, cuyo cine –dicho sea y no de paso– es uno de los más sólidos de la región, acogió el Modernismo que partiera de la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922, como un baño de agua fresca, vivificante. Tal expresión multicultural y variopinta alcanzó, por supuesto, al cine, en un momento de franca decadencia industrial (tres filmes ese año) y

⁴ Buenos Aires era en la época la sede de la prostitución en América Latina. Sin embargo, el cine entonces abordó el fenómeno de modo muy *light*. Escribe el argentino Jorge M. Medina: «La mujer debía ser abnegada y fiel esposa, la madre cuyo vientre debía poblar el siempre joven país. De lo contrario podía ser cabaretera; cantante de tango; milonguera; arrabalera; la mujer fementida caída en desgracia pero nunca, en el cine argentino, abiertamente una puta. La prostitución no tendrá un protagonismo central hasta bien entrada la década del 50». En: «De amores comprados y sueños impagos». *Los escenarios del adiós. Algunos bares del cine argentino*, Universidad Nacional de Mar del Plata, p. 26. La reinvidicación social de la prostituta aparece también después y llega hasta hoy con una cinta uruguaya que ha logrado no poco revuelo en festivales de medio mundo: *En la puta vida*, de Beatriz Flores Silva, la cual, pese a un superfluo discursito final y ciertas ingenuidades a nivel de guión, ofrece una visión atendible acerca del fenómeno en nuestros países hoy día.

la, desde entonces, absoluta omnipotencia y omnipresencia norteamericanas.

A ello responde un grupo de bisoños cineastas quienes se vuelcan a las provincias ante la imposibilidad de trabajar, y mucho menos instalarse, en los grandes centros urbanos (léase Rio de Janeiro y São Paulo). Surgen así los llamados *ciclos regionales* en Porto Alegre, Belo Horizonte, Catagüeses, Pouso Alegre, Campinas, y el mayor de todos: Pernambuco, sobre todo en su capital (Recife); el resultado fueron trece películas en ocho años, en las que participaron cerca de treinta cineastas; aunque sólo una de ellas fue distribuida en el sur (*Aitare da Praia*, 1925, de Gentil Roiz), esto redundó en un impulso extraordinario no sólo a la incipiente industria cinematográfica brasileña sino a la búsqueda de la esencia nacional y con ello, latinoamericana: el paisaje típico cobra una importancia, hasta entonces, inédita, así como el personaje emblemático de esos lugares, el «cangaçeiro» (bandido del sertão), pese a que protagonizara melodramas de escaso valor artístico, al estilo de *Filho sem mae* (1925), de Tancredo Neves.

Dos títulos, de líneas estéticas radicalmente diferentes y hasta opuestas, descuellan en esta etapa: *Límite* (1929), de Mario Peixoto, que portaba toda la experimentación y el espíritu renovador de las vanguardias en la época, y *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, justamente un «egresado» del ciclo catagüeses, tempranísimo pionero del *Cinema Novo* que revolucionaría el cine brasileño y latinoamericano de los años 60.⁵

⁵ Llama la atención que los dos grandes filmes brasileños de la época lo sean tanto partiendo sin embargo de asimilaciones foráneas: *Ganga Bruta*, de Mauro, realizado en 1933, aparece fuertemente hollado por el expresionismo alemán, desde su prólogo (que parece escapado de un filme de Stroheim). El asesinato de una mujer por el marido traicionado remeda los relatos europeos (profundidad de campo, contrastes lumínicos, primeros planos) y la presencia de un criado con rostro villanesco entroniza el viejo mitema del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, en ese combate perenne de los dos hombres que habitan todo ser humano.

El desarrollo de la trama, en un brutal Rio plasmado con realismo y fuertes dosis de cine negro más erotismo del bueno (el fantasma de la mujer en las evocaciones y fantasías del esposo criminal) tienen un sabor profundamente brasileño, aún cuando, como se aprecia, hay tanta asimilación de herencias. No gratuitamente este filme se considera un lejano, mas certero, ineludible precursor del *Cinema Novo*.

En cuanto a *Límite*, el otro «gol» de la época, realizado aún en el lapso mudo (1929, tiene sonido musical pero sólo intertítulos, y para ello escasos) metafórica la ambición humana con todo lo que puede limitarla, desde una barca, un río, tres personas (dos mujeres y un hombre) con lo cual puede suponerse

Bolivia, uno de los sitios más pobres de la región, aún cuando no es hasta finales de los 40 que puede hablarse de un cine auténtico y consolidado, arroja desde el período mudo atisbos de éste. Ya la primera película de argumento, titulada *La profecía del lago* (1925, José María Velazco), seguía los amores interclasistas e interraciales de una mujer clase alta y su sirviente indígena, lo cual hizo a la censura poner acaso su primer «grito en el cielo». Y, aunque filmada por un italiano (Pedro Zambrano), *Corazón aymará*, ese mismo año, trataba de la lucha del pueblo contra la opresión, situando la piedra inicial de una temática que conformará ese cine hasta hoy, y que logró en los 60, con el grupo Ukamau dirigido por Jorge Sanjinés, el gran aporte de Bolivia y su cine al sentimiento «nuestramericano».⁶

En tanto impulsos tecno-expresivos, tres años antes de que Peixoto llegara en Brasil al *Límite* de tales posibilidades (ante todo por la fotografía *avant-garde* de Edgar Brasil), su colega, el precursor boliviano Luis Castillo, junto al empresario húngaro Arturo Posnavski, realiza *La gloria de la raza* (1926), que recibe no pocos elogios sobre todo por ese rubro. Poco después, en 1931, *Hacia la gloria*, de Durán Crespo, José Jiménez y Mario Camacho, intenta sonorizar la imagen con discos y sonidos improvisados durante la proyección, lo cual resulta doblemente importante si se tiene en cuenta qué temática servía de pretexto a tales hallazgos (o sondeos) técnicos.

El tema indio parece recurrente en estos inicios del cine boliviano: *Wara-Wara*, de 1929, es una historia de amor en los estertores del Imperio Inca; valga aclarar que ninguno de estos títulos superaba, en el mejor de los casos, la líquida medianía

que habrá naufragios y muertes. En la cinta, *rara avis* del cine brasileño y latinoamericano todo, en ese minuto histórico y mucho después, conviven las obsesiones lingüísticas y estéticas de las vanguardias francesas, con algunos de cuyos representantes convivió el director Peixoto en París, y asombra incluso avizorar cuánto hay ya prefigurado de lo que sería La Nueva Ola francesa. Ha sido atacado por algunos como muestra de «arte por el arte», pero bien visto demuestra las potencialidades técnico-expresivas de nuestro cine desde entonces. Se trata de una joya, y aún hoy sobrecogen sus audaces encuadres, sus retozos con la cámara, sus precisos (y preciosos) contrastes de iluminación dentro del blanco y negro admirablemente usado, el empleo creador de la música como único elemento sonoro y su montaje exquisito.

⁶ Cf: Cap. IX.

estética, resultaban de una ingenuidad pedestre, pero son muy significativos en cuanto a los inicios de ese proceso identitario que escrutamos en los anales.

Venezuela plantará una de sus líneas fundamentales (la delincuencia infanto-juvenil, la marginalidad, dando cuerpo a un cine-denuncia) en 1941 mediante el filme *Juan de la calle*, de Rafael Rivero, con guión nada menos que de Rómulo Gallegos, sobre un huérfano y su proceso de corrupción hasta ingresar a un reformatorio. Es cierto que demoró la continuidad en cuanto a la temática social, pues sólo casi veinte años después encontramos otro título semejante, el documental de una mujer devenido al poco tiempo cinta de culto: *Araya* (1958) de Margot Benecerraf, sobre la paupérrima situación de los obreros en las minas homónimas (a propósito, se exhibió por primera vez casi dos décadas después).

Perú contemplará los fundamentos de su cine como en otras naciones vecinas mediante la «importación» de cineastas que llegaran a los hermosos paisajes naturales del país incaico con sus cámaras y equipos: el italiano Pedro Sambarino, el chileno Alberto Santana, sin descontar algunos intentos locales filmados anónimamente o por camarógrafos que tan sólo registraban acontecimientos sociales, y algún que otro corto de ficción realizado por cierto escritor (*Negocio al agua*, 1913, de Federico Blume).

Sin embargo, no será hasta bien entrada la década del 50, con la célebre *Escuela del Cuzco* (desarrollando sobre todo el do-

cumental) que hallaremos en Perú los frutos de una expresión «nuestramericana»; las primeras décadas del siglo xx significaron un gran empujón en lo que a técnica se refiere, al punto de que –entre 1937 y 1940– este país llegó a ocupar el cuarto lugar como productor, tras Argentina, México y Brasil, con una calidad incluso un poco mayor, pues el cámara Manuel Trullen era considerado uno de los pocos especialistas en su rubro, mas los productos eran simples imitaciones de los realizados en algunos de esos países, si bien fomentaron una industria nacional, destruida con el corte que hiciera Estados Unidos al suministro de película virgen hacia 1943, y que condenó al Perú a un período de franca inactividad durante aproximadamente trece años.