

UN PEZ QUE HUYE

Cine latinoamericano

Un pez que huye

Análisis estético de la producción
entre 1991 y 2003

Rufo Caballero



Universidad
de Alcalá

f nC l

PREMIOS DE ENSAYO SOBRE CINE EN IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE 2004

Primer Premio

Título

Cine latinoamericano, un pez que huye

Primera edición, 2005

Edita

FUNDACIÓN AUTOR

Bárbara de Braganza, 7. 28004 Madrid

publicaciones@sgae.es

www.fundacionautor.org

www.factoriaautor.com

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Vicerrectorado de Extensión Cultural y Universitaria

FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Calle 2 No. 411 e/ 17 y 19, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba

presidenciafestival@icaic.inf.cu

www.habanafilmfestival.com

Editor

Jesús García de Dueñas

Coordinación

Rodolfo L. Gil Brotóns

Documentación

María J. Durán Vaquero

Natalia Garcés Fernández

© Rufo Caballero

© de la presente edición: Fundación Autor / Iberautor Promociones Culturales SRL

ISBN: 84-8048-677-5

Depósito Legal: M-47603-2005

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por cualquier medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones, sin contar con los permisos oportunos.

ÍNDICE

1	Vida, pasión y suerte del Nuevo Cine Latinoamericano	13
1.1	Malacara	15
1.2	En Coppelia	16
1.3	El nuevo y no perfecto cine latinoamericano, historia mínima	19
1.4	Una premisa y un viaje de exploración	36
2	El ser, su cuerpo, su devenir	43
2.1	La contracción sobre las dimensiones existenciales de los personajes, la trama y el discurso	35
2.1.1	<i>Jericó</i> : la historia interior	46
2.1.2	<i>Kamchatka</i> : ensordecer el terror	47
2.1.3	Argentina y Venezuela en la expresión del drama existencial de la juventud	48
2.1.4	La lucidez emocional del cine de Fernando Pérez	52
2.1.5	Historia de un extravío: de <i>Yo sé que te voy a amar</i> a <i>Dos perdidos en una noche sucia</i>	57
2.2	El predominio de la perspectiva de género sexual	60
2.2.1	Las metáforas del diferente: dos películas, dos madres y sus hijas, cuatro modelos de feminidad	61
2.2.2	Las insumisas mujeres mexicanas, de su suerte estética	66
2.2.3	La mujer en una tría de Brasil, Venezuela y Argentina	70
2.2.4	¿Un cine latinoamericano gay?	72
2.2.5	<i>Fresa y chocolate</i> , esa historia de amor	74

2.2.6	El simulacro del ajuste en <i>No se lo digas a nadie</i>	76
2.2.7	<i>La virgen de los sicarios</i> : amor gay recortado de la muerte	78
3	La historia, la ciudad, la familia	81
3.1	La estilización abstracta del relato histórico	83
3.1.1	El Humberto Solás de los noventa, contradictorio y sabio, como siempre	84
3.1.2	Otro viaje de aprendizaje y el decadentismo teatral: la polémica que ronda al maestro Fernando E. Solanas	89
3.1.3	Argentina, Brasil, Chile y México: otros ejemplos	96
3.1.4	La evolución del drama carcelario en el periodo	102
3.2	La conversión de la densidad antropológica en sujeto de la historia	107
3.2.1	El maestro y el aprendiz, la cultura rural brasileña	108
3.2.2	Dos turbulentos filmes chilenos de distintas gramáticas	111
3.2.3	<i>La deuda y Latino bar</i> : la conciencia y el peligro del estereotipo	113
3.2.4	Carlos Carrera: la subversión del arquetipo	116
3.3	El abordaje del confinamiento de la juventud al margen suburbano	120
3.4	La parodia y carnavalización del referente urbano	125
3.5	La angulación de la perspectiva social	132
3.6	El énfasis en la disección de la familia como epítome de la sociedad	139
4	El interés por la naturaleza poética del relato	149
4.1	El patetismo poético: divino kitsch latino	151
4.2	Tres modelos de lo poético.....	162
4.3	<i>Japón</i> , la excepción	168

5	Cine y dramaturgia	173
5.1	La deconstrucción de la narrativa clásica y el lanzamiento de nuevos retos a la recepción	175
5.1.1	Los tableros dramáticos de tres colosos mexicanos	175
5.1.2	Ellas no narran nada	180
5.1.3	Y ellos son desaliñados a voluntad	185
5.1.4	<i>La ola</i> , esa plenitud serena	188
5.1.5	Una carta	194
5.2	La propensión al minimalismo	196
5.3	La intervención de las facultades narrativas y conceptuales de los géneros	203
6	La crisis de las fronteras entre realidad y ficción, el incremento de la autoconciencia expresiva y la concentración referencial en el cine mismo	219
6.1	Otra carta	238
7	Post Scriptum	241
7.1	Un pez que huye	243
7.2	En el malecón habanero	250
7.3	¿Será Malacara?	251
8	Del soporte	253
8.1	Relación de películas analizadas	255
8.2	Relación de películas sólo referidas	258
9	De las fuentes	263
10	Índice onomástico	269
11	Dedicatoria	277

El cine es para mí un enorme placer,
una manera de devolver al Otro
todo lo que la vida me dio

Nelson Pereira dos Santos

Mucha lucha y mucha soledad

Luiz Fernando Carvalho

I Vida, pasión y suerte del Nuevo Cine Latinoamericano

1.1 Malacara

Una muchacha que corre. Su amiga ha ganado el concurso y se pondrá tan feliz que no importa retar la inclemencia de la Patagonia. Hoy es un día de rutina, como todos, en verdad. La amiga tiene a su hijo en los brazos. No puede creer lo que la otra le cuenta, que ha escuchado de la radio: ¡ganó el concurso de televisión! Y a los triunfadores los van a premiar con lavadoras, cajas de maquillaje, autos y viajes. Le pasa el niño a su amiga y se deja poseer por la emoción. Ha llegado el día, y no permitirá que escape.

Roberto es un hombre maduro, dedicado al oficio de vendedor. A cada rato saca un libro y lee un par de máximas a los amigos, sobre el arte de vender, y de vivir. Dentro de unos días una clienta muy especial, vecina de San Julián, un pueblo cercano, cumple años. Vemos el rostro iluminado del vendedor cuando encarga una torta para agasajar a la amiga. Claro, no puede ser cualquier torta. En esta repostería vamos a colocarle un letrero de merengue que diga: "Felicidades en tu día".

Pero no le gusta la letra, se enfada. A ver, en esta otra dulcería, igual de perdida en la gran carretera de la Patagonia, que le cambien la letra: Felicidades en tu día. Ah, queda muy chico, apenas se ve. Kilómetros después, una señora que acaba de conocer asiente en cambiar de nuevo la letra: Felicidades en tu día. Uy, esa tipografía tan dura. Señora, mire, cambie la letra, y retire de paso "en tu día".

Justo se levantó temprano. Está sentado en una esquina del paisaje, esperando que el tiempo pase. Alguien se acerca y le

comenta que ha visto en San Julián a su perro Malacara. Cuando la persona descubre el interés que despierta la noticia en el anciano, le pregunta si acaso Malacara no se fue a voluntad; ¿o fue que se perdió? No; Malacara se marchó un buen día, lo cual no cambia nada. Vemos al intruso alejarse. El viejo entra furtivo a la casa: su familia, aún sin despertar, pudiera sorprenderlo. Toma un dinero escondido, y echa a andar. Le vemos otra vez, con su bastón, siendo una nota insignificante en la naturaleza rugiente de la Patagonia. (¿Lleva bastón?) Notamos, eso sí, que alguien le da un aventón.

1.2 En Coppelia

Cinco estudiantes de Historia del Arte conversan.

No. Desde aquí parece que conversan pero más bien discuten, recostados a la enorme verja que acordona el espacio de la heladería habanera Coppelia. Han visto la última tanda del cine Yara, y no tienen plata para tomar helados. A esta hora ya el Coppelia nacional cerró, y sólo queda el servicio por dólares, donde podrían encontrar, por cierto, el verdadero helado Coppelia.

Veintidós años son una edad maravillosa. La noche no termina nunca y las películas incitan la controversia apasionada. Disimulando, nos acercamos, so pena de parecer jineteros en plena caza. De cualquier forma, ellos saben que con esos rostros de inocencia brava, brava pero inocencia, no serían jamás blancos de jinete alguno. No reparan en nosotros. Escuchamos:

—Pero Dios mío, esta es otra de esas películas en las que se ve crecer la hierba. No pasa nada, mi socio, y no sé el tuyo, pero mi tiempo es oro, mi socio.

—Asere. ¿no te fijaste en que el propio título lo advertía?; entramos a ver *Historias mínimas*.

—Mínimas es una cosa, y nulas, otra.

—Yo no podría explicar exactamente por qué, pero a mí me encantó. Me mantuvo emocionada todo el tiempo. Ese Carlos Sorín es un astuto. La autenticidad que le arranca a todo: al mirar de los personajes, a su andar, a las pequeñas tensiones entre ellos, al modo como logra mostrar una tristeza profunda, sin necesidad de los fárragos de seudopoesía que tanto nos asedian en el último cine latinoamericano.

—¿En el último?

—Eso que decía Miriam es cierto. Esta película cumple a la perfección lo que vimos en clase la semana pasada acerca del “mundo posible”. *Historias mínimas* es un mundo totalmente posible, con sus silencios, sus manías, sus apuestas aparentemente sencillas. Yo me lo creo de cabo a rabo, aunque no galope un minuto sobre acciones que no existen. Eso es el cine; o mejor, la narración: la capacidad de sumergirte en un mundo posible, cualquiera sea. A este yo lo respeto; lo respeto en la medida en que me lo creo todo el tiempo.

—¿Tu vida es igual de aburrida, asere?

—En serio, caballero, supongamos que la película es en efecto buena, pero, ¿sería Nuevo Cine Latinoamericano?

—No, para nada. Le falta el aliento épico del Nuevo Cine Latinoamericano. Su falta de pretensiones constituye también su peligro.

—¿Te parece que le falta “trascendencia”?

—Linaje histórico.

—Pasaporte identitario.

—¿Y no hay identidad aquí? Sólo que no es proclamada; es observada, contada con un pulso artístico que no se traiciona nunca.

—¿Y no es historia eso?

—Son historias demasiado individuales, específicas, azarosas.

—¿Te parece algo muy singular que un hombre aspire a recobrar su perro, o que otro quiera ser consecuente con la obsesión que le hará tener un gran amor; o la otra historia de la chica que anheló en secreto durante mucho tiempo ganar el concurso de televisión?

—No digo que no existan en la realidad, puedo aceptar incluso que son comunes; pero el cine es otra cosa.

—¿Qué otra cosa?

—Bueno, la pregunta era si podíamos considerar *Historias mínimas* como Nuevo Cine Latinoamericano. Para mí, no. Y no es que la considere mala; es que no me da el espíritu del Nuevo Cine Latinoamericano. Es buena, pero no es nueva.

—O sea, déjame entenderte, ¿no es buena porque no cumple con viejos parámetros de lo que debe o puede ser el cine entre nosotros?

—Caballero, yo no me atormentaría tanto con eso. El Nuevo Cine Latinoamericano ya murió. *Historias mínimas* es una buena película y eso es lo que importa.

—Miren, hace años vi *La película del rey*, del mismo director. Entonces yo era un muchacho, pero puedo acordarme de que aquella sí me pareció Nuevo Cine. Esto, señores..., esto es otra cosa.

—Todo lo que han dicho es interesante, pero yo me iría con una pregunta simple: ¿y por qué no? Dejemos a un lado las ortodoxias de ayer, y si nos emocionó de esa manera, siendo la emoción —la legítima, se entiende— tan infrecuente como suele serlo hoy día, ¿por qué no? ¿Por qué no? —repite Miriam, como si intentara convencerse a sí misma.

Nadie responde ahora, excepto Ernesto, que vuelve a la carga, como para que no queden dudas:

—Bueno, a mí me sacan de ese potaje. Para mí no es nueva, porque antes, ni siquiera es buena; y dejemos ya esta trova que pillen como está la cola del camello.

1.3 El nuevo y no perfecto cine latinoamericano, historia mínima

Todo había comenzado alrededor de 1958. Algunos realizadores y críticos se remiten al primer lustro de los setenta, por la cohesión que supuso el Comité de Cineastas Latinoamericanos, pero en realidad se trata de una historia anterior. Cuenta Nelson Pereira dos Santos que

Fernando Birri y yo estuvimos juntos en el año 1958, en el que creo fue el primer encuentro de cineastas de América Latina, organizado en Montevideo, aprovechando un festival de la Cinemateca Sodre. “[...] Empezamos a trabajar, nos prometimos organizar algo por el cine en América Latina como conjunto, como idea. No había resultados prácticos, pero la idea permaneció y proseguimos, hasta que finalmente, con el Festival de Viña del Mar, que fue el encuentro más importante, el más representativo, se creó el Comité de Cineastas de América Latina, [...]”¹.

Sin desdorar la importancia motivadora del encuentro en Montevideo, la fragua del Nuevo Cine Latinoamericano² es un

¹ Cf. Osvaldo Daicich: Diálogo con Nelson Pereira dos Santos, en el CD *Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*, La Habana, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, s.f.

² En lo sucesivo, durante este libro, NCL.

fenómeno propio del espíritu de los años sesenta. Cineastas como Fernando Birri y Pereira dos Santos fueron adelantados, aventurados de un proceso que en efecto cristalizaría algún tiempo después. El hallazgo de un NCL constituyó uno de los grandes jalones que argumentaron la relevancia de *lo nuevo* en la cultura artística universal de los sesenta, junto a la Nueva Ola francesa, el Free Cinema inglés, los independientes de Nueva York, el Nuevo Cine Alemán, etc. Todo este fervor de forja de un nuevo mundo por medio de otro cine, de otra narrativa que sirviera a una nueva concepción del mundo, respondía a claros fenómenos de activismo social como la Contracultura estadounidense, el Mayo parisiense, los movimientos de liberación nacional y la lucha de guerrillas en Latinoamérica, en unos años en que la izquierda se halla articulada y su discurso aspira a la integración de América Latina.

La literatura señala la relevancia internacional que adquiere el cine latinoamericano de nuevo signo ya en el primer semestre de 1962. En fecha tan temprana, tres festivales de primer nivel premian o reconocen de modo efusivo la resonancia de obras como *O Pagador de Promesas*, del brasileño Anselmo Duarte (Cannes); *Los inundados*, de Fernando Birri; *El joven rebelde*, de Julio García Espinosa, y *Barravento*, de Glauber Rocha (Karlovy Vary), a más del protagonismo del área en el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante, Italia. Allí tuvo lugar la III Exposición, y Reseña, de Cine Latinoamericano, organizada por el Centro de Estudios Europa-América Latina del Colombianum de Génova. Durante esta Reseña se crea la Comisión Organizadora Permanente para la ambicionada Conferencia Latinoamericana de Cineastas Independientes; instancia que favorece la orquestación de los pensamientos de Glauber Rocha, Elena Poniatowska, Alejandro Saderman y Alfredo Guevara, entre otros. Hubo una IV Reseña, que para el propio Alfredo Guevara resultó esencial en el progresivo fomento de

una filosofía y un cine acordes con el mundo convulso y transformador de los sesenta³.

Sin embargo, 1967 es la fecha de gracia para el surgimiento del NCL. Un año, y una ciudad emblemática: Viña del Mar. Cuando allí acontece el V Festival Cinematográfico, tiene lugar también el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, que deviene absolutamente decisivo para las pautas que habrían de seguir el credo y la praxis del NCL. En la hermosa ciudad chilena recurre la noción de “Nuevo Cine”, a partir de la imagen de convergencia que Europa había facilitado sobre este otro tipo de cine que en Latinoamérica se venía produciendo. Se reconoce como paradigma de aprendizaje para el cineasta latinoamericano la Escuela de Santa Fe, animada por Fernando Birri. De hecho, el V Festival de Viña del Mar fluyó como una prolongación y concreción de las siguientes palabras de Birri:

Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva y, por lo tanto, un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica, o si se prefiere el eufemismo de la O.E.A.: de los países en vías de desarrollo de Latinoamérica, para cuya comprensión —o más bien incompreensión— se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquellos⁴.

³ Cf. Alfredo Guevara: “Sestri Levante, IV Reseña del Cine Latinoamericano”, en *Cine Cubano*, n.º 12, año 3. En el mismo número véase también la “Decisión final de la mesa redonda sobre los problemas y las perspectivas del cine latinoamericano”.

⁴ Cf. “Viña del Mar y el Nuevo Cine Latinoamericano”, en *Nuestro Cine*, San Antonio de los Baños, Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1987, p. 245.

Ya de estos Encuentro y Festival se infiere que “puede hablarse del Nuevo Cine Brasileño como de un hecho *establecido y trascendente* dentro del panorama de la cinematografía internacional. [...] Como en el caso del Brasil, se puede decir que este Nuevo Cine Argentino debe mucho a la organización y el entusiasmo de un grupo de responsables creadores que se lanzaron a una labor de saneamiento dentro del ambiente cinematográfico”⁵. Cuando valora el evento, la revista *Cine Cubano* admite que “al recoger algunos aspectos del Nuevo Cine Latinoamericano, trata de contribuir a esa lucha común que nos llevará a la reafirmación de un cine auténtico, representativo de nuestros pueblos y de sus aspiraciones más legítimas”⁶.

O sea, el concepto de NCL está instituido. En lo sucesivo se le perfilará. Viña del Mar no desatiende la necesidad de crear una infraestructura institucional para el sostenimiento de la noción, y es así que las “Resoluciones aprobadas por el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos” prevén “crear el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, que reunirá los movimientos del Nuevo Cine independiente de cada país de América Latina. La sede permanente del organismo será la ciudad de Viña del Mar”. Al propio tiempo esas resoluciones estipulan cómo “se formarán en cada uno de los países participantes del Centro Latinoamericano, Centros Nacionales del Nuevo Cine”. Del mismo modo, “se editará un catálogo completo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano”, y “un artículo sobre el Nuevo Cine que ubique la aparición del movimiento en el contexto cultural y cinematográfico de cada país”⁷. Este último acápite es determinante, en cuanto nos permite cerrar el tercer elemento de distinción para la comprensión del NCL como un cuerpo compacto de identidad robustecida. Ha

⁵ Ibid., p. 244.

⁶ *Cine Cubano*, n.º 42-44, año 7.

⁷ *Nuestro Cine*, cit., pp. 247-250.