

El Nuevo Cine Latinoamericano y sus críticos: hacia una redefinición*

1

Hace unos treinta años, algunos de los más talentosos cineastas de América Latina crearon un movimiento que llegaría a tener dimensión continental: el Nuevo Cine Latinoamericano. Lo de nuevo aludía a dos factores: uno de carácter estético —el rechazo tajante del “viejo” cine, dominado por el mercantilismo de los grandes productores brasileños, argentinos y mexicanos— y otro de carácter sociopolítico —el hecho de que todos sus participantes fueran jóvenes y apostar por la viabilidad de la Utopía. Creían, en efecto, que después del triunfo de la Revolución cubana nada podría impedir que en el resto de América Latina se iniciara un vasto proceso de transformaciones revolucionarias. Como el cine se consideraba también un moderno vocero de la Utopía —por su doble capacidad de dialogar con la realidad y con el público—, aquellos aprendices de brujo, decididos a predicar con el ejemplo, comenzaron a dinamitar los esquemas del cine narrativo y a proponer, en sus filmes, una seria reflexión sobre su circunstancia y sobre el propio lenguaje cinematográfico. Era la primera vez que este aspecto del problema —el del discurso fílmico, el de la sintaxis audiovisual en sí misma— adquiría esa importancia en el contexto latinoamericano: ahora no sólo servía para “expresar” la realidad o para remodelar el Imaginario colectivo, sino también para contribuir a cambiar el mundo creando en el espectador la conciencia de esa necesidad. Con metas tan ambiciosas —y no siempre bien delimitadas— es lógico que por el camino se mezclaran los aciertos con los excesos, tanto en el terreno teórico como en el práctico. En el teórico, con manifiestos como “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa, que comenzaba con una frase lapidaria: “Hoy en día un cine perfecto, técnica y artísticamente logrado, es

casi siempre un cine reaccionario". En el terreno de los hechos —es decir, de las imágenes— con documentales como los de Santiago Álvarez y el dúo Solanas/Getino, y con películas que, escogidas al azar, pudieran ejemplificarse con *Dios y el diablo en la tierra del sol*, del brasileño Glauber Rocha; *El Chacal de Nahueltoro*, del chileno Miguel Littín; *El coraje del pueblo*, del boliviano Jorge Sanjinés; y *Lucía y Memorias del subdesarrollo*, de los cubanos Humberto Solás y Tomás Gutiérrez Alca, respectivamente. Semejantes credenciales bastaron para dar cierto prestigio al movimiento en algunos festivales europeos, y resultó que en determinados círculos ilustrados de América Latina —donde el cine nacional siempre había sido menospreciado— se admitió que algunos de estas obras eran verdaderos acontecimientos culturales.

La noción que se imponía, sin embargo, no era tanto la cultural como la política: para la crítica tradicional se trataba de un cine *engagé* cuyo ideario había sido definido por Rocha, en tono desafiante, como la estética de la violencia, de modo que era muy fácil atribuirle los rasgos de la simple propaganda. Llegó a hablarse, no sin cierta amargura, de una espontánea división internacional del trabajo cinematográfico a impulsos de la cual Hollywood se encargaba de suministrar el entretenimiento; Europa, el arte; y América Latina, la conciencia social. (Nadie aclaró cuál sería la función de cineastas como Akira Kurosawa, en Japón; Satyajit Ray, en la India; u Ousmane Sémbene, en Senegal.) Eso significaba que el Nuevo Cine estaba condenado de antemano al fracaso, pues entre él y su público, más allá de los problemas del gusto y la comunicación, se alzaba también la lógica implacable del mercado. Y en América Latina decir mercado cinematográfico era decir Hollywood. Son las grandes transnacionales del medio las que dominan las pantallas de la región —tanto el cine que se exhibe en las salas como el que se proyecta por televisión— y las que ejercen una fascinación permanente sobre una buena parte del Imaginario latinoamericano.

Añádase a eso un dominio indiscutido de los mecanismos comerciales. En la pasada década se produjo en América Latina un promedio anual de dosecientas cuarenta películas —las dos terceras partes en Brasil y México— pero la mitad de los estrenos realizados

en la región correspondió a películas procedentes de Estados Unidos. Menos de diez empresas distribuidoras –casi todas ligadas a transnacionales estadounidenses– controlan, en gran medida, la circulación de películas al sur del Río Grande. Y, ligado a todo ello, está el dramático problema de los costos y la rentabilidad. El cine “americano” dispone de un mercado mundial que representa, por lo menos en Occidente, el sesenta por ciento del tiempo en pantalla; América Latina es sólo una de sus fuentes de ingreso, y no la más importante. El cine de la región, en cambio, no cuenta siquiera con un mercado regional. El cineasta e historiador Octavio Getino ha hecho notar que en los años ochenta el costo de producción de una película equivalía, como promedio, a doscientos cincuenta mil dólares, y el precio del boleto en taquilla a cincuenta centavos, de modo que, para recuperar la inversión, la película debía tener como mínimo medio millón de espectadores, lo que muy pocos filmes de cierto nivel lograban en sus respectivos mercados nacionales. ¿Qué hacer, entonces, para tratar de disputarles a los intrusos una tajada del pastel? ¿Cómo conquistar, con la menguada e inestable producción doméstica, a una parte de ese público tan próximo y a la vez tan lejano?

2

Convencidos de que a Hollywood no era posible ni vencerlo ni *ignorarlo* –ni competir con su tecnología o sus fantásticos presupuestos, ni desdeñar olímpicamente sus estrategias discursivas–, la mayoría de los cineastas latinoamericanos se dividió en dos grupos: de un lado quienes se dedicaron –con limitadísimos recursos y desigual fortuna– a imitar los modelos consagrados; del otro, quienes aceptaron emplear las estructuras narrativas convencionales, pero para contar historias *otras*, conflictos y peripecias arraigados en su propia realidad. En ambos casos el objetivo era incrustarse, aunque fuera de modo marginal, en lo que Debord llamó la sociedad del espectáculo. “Por razones estéticas, morales e históricas –observaba el director venezolano Carlos Rebollo– no podemos seguir engañándonos con un cine alternativo, esporádico, ingenuamente nacional. O entramos directamente en el mundo

del espectáculo, o nos quedamos rezagados en el sainete decimonónico.”

Los filmes que aceptaron el reto han merecido el reconocimiento casi unánime de la crítica y demostrado su eficacia comunicativa en muy diversos sectores del público, tanto nacional como internacional. Baste citar, entre los más recientes, *La historia oficial* y *Un lugar en el mundo*, de los argentinos Luis Puenzo y Adolfo Arastaraín, respectivamente; *La ciudad y los perros*, del peruano Francisco Lombarda; *Danzón* y *Como agua para chocolate*, de los mexicanos María Novaro y Alfonso Arau, respectivamente; *La estrategia del caracol*, del colombiano Sergio Cabrera; *Fresa y chocolate*, de los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. ¿Se trata de auténticos logros artísticos o de simples concesiones al gusto dominante? El ruido de los aplausos no ha logrado acallar por completo las voces de alarma. ¿No serán estos filmes un reflejo, en el plano estructural y lingüístico, del fracaso de la Utopía que parece haberse producido en el terreno político? ¿Acaso no se cumple en ellos la sinuosa trayectoria que el crítico brasileño José Carlos Avellar describe como un repliegue, un acomodamiento, una renuncia a las grandes aspiraciones del pasado? ¿No proponen una vuelta a la dramaturgia aristotélica, que según Sanjinés nos impide aprehender y recrear la dinámica interna de nuestra propia realidad? Sea como fuere, convendría que en circunstancias como ésta los cincastas de América Latina no olvidaran la insolente pregunta que se hizo García Espinosa hace un cuarto de siglo, al observar el repentino entusiasmo de la crítica europea: “¿Por qué nos aplauden?”

3

Asumir una actitud semejante, sin embargo, sería pecar por exceso de suspicacia —y de terquedad.¹ Es cierto que las maneras de contar determinan las maneras de percibir, de *representarse* la realidad —y por tanto de imaginar el mundo como algo estático o cambiante, que puede ser transformado o, por el contrario, que debe aceptarse tal cual es—, pero no es menos cierto que ahora, en vísperas del nuevo milenio, las prioridades son otras. Por lo pron-

to, el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano parece haber dejado de existir como tal; si se quisieran rescatar aquellos de sus postulados que aún parecen vigentes —como el más tenaz y polémico de todos, el de la identidad cultural—, habría que reformularlos tomando en cuenta los rasgos específicos de una situación que se caracteriza por su diversidad y complejidad. Tomemos el caso de la tecnología, por ejemplo. En sus estudios de mercado, Getino afirma que los cineastas latinoamericanos son víctimas, no beneficiarios de la revolución tecnológica, pero insinúa que quizás ellos mismos sean los culpables por encerrarse en el mundo del Cine en vez de abrirse al universo de la Comunicación Audiovisual. En efecto, ya no era posible hablar de producción o circulación de imágenes y sonido sin pensar en satélites, televisión por cable, videocasetas, discos compactos... Pero ocurre que esta avalancha provoca entre los cineastas de vanguardia una sensación de desconcierto.

Hubo un tiempo feliz —ironizaba uno de ellos, el director mexicano Paul Leduc— en que el cine era cine y el mundo era mundo. Al cine se iba a soñar y el mundo parecía transformable. Y entonces llegaron los *chips*. Y con ellos, los TBC, los JVC y los VHS y NTSC; y el propio lenguaje empezó a volverse, si no incomprendible, por lo menos raro y desagradable.

En ese espacio, que algunos llaman *tecnocrónico*, no es posible seguir trazando un signo de igualdad entre los esquemas de enunciación y los de recepción —como si estos últimos fueran simples representaciones mentales del discurso fílmico—, aunque sólo sea porque el soporte mismo, como es sabido, condiciona también la lectura del texto audiovisual. El tema de las culturas nacionales reaparece una y otra vez, pero ahora estrechamente enlazado al de las coproducciones: “Es necesario —advierte Littín— que nuestros filmes tengan siempre más de una nacionalidad.” Constantemente se producen intentos —no por fallidos menos sintomáticos—, de establecer mercados comunes cinematográficos entre diversos países del área. Los “autores”, que eran la columna vertebral del Nuevo Cine Latinoamericano, pasan a ser meros profesionales del medio desde el momento en que aceptan realizar proyectos por encargo. Todo el mundo aprende inglés, aunque está muy arraigado el criterio de que en la *aldea global* también debiera hablarse francés,

portugués, árabe, español... En suma, el presente no es muy distinto del pasado —desde la periferia cuesta trabajo imaginar las sociedades posindustriales y a veces hasta las poscoloniales—, pero es obvio que, en lo tocante al cine, las viejas categorías del discurso crítico no sirven para entender y mucho menos para enfrentar con éxito los desafíos del mundo contemporáneo. La crítica canadiense Zuzana M. Piek definió hace años el Nuevo Cine como “un proyecto continental”; hoy esa meta —en cuyos orígenes está el sueño de Bolívar, la Gran Patria latinoamericana— ha sufrido la misma suerte que los demás “grandes relatos”. Ha dejado de parecer viable. Por consiguiente, ya no hay modelos; a lo sumo, hay modalidades, tácticas perentorias y prosaicas que sirven para lidiar con las nuevas tecnologías y formas de producción, los problemas de la rentabilidad, la necesidad de elaborar una dramaturgia de lo cotidiano que facilite el logro de un cine atractivo y barato... Y dado que la mayoría de los realizadores y críticos del Nuevo Cine —a menudo reunidos en la misma persona— desdeñaron sistemáticamente la obra de sus predecesores, hoy los historiadores y críticos se han propuesto elaborar una visión de conjunto del cine latinoamericano, en su primer siglo de vida, con ayuda de los paradigmas teóricos prevalecientes en la actualidad. Es en este contexto donde *Franching Latin American Cinema* adquiere su verdadera importancia. Se trata de un notable esfuerzo colectivo por redefinir las prioridades de la crítica, someter a juicio muchos de sus tópicos y ofrecer algunas claves para comprender este otro cine —y sus connotaciones simbólicas, y sus implicaciones sociales y culturales— con una óptica renovada.

El volumen es el resultado de una indagación que, como toda búsqueda legítima, remite a la pregunta por los orígenes: ¿cómo se ha construido, a lo largo de su historia, la noción de “cine latinoamericano”? Téngase en cuenta que el concepto mismo de una América “latina” —concebido por los franceses en el siglo XIX— es sumamente equívoco y sigue siendo motivo de controversia entre los historiadores iberoamericanos. La profesora Ann Marie Stock, editora de este volumen, viene sosteniendo desde hace años, con obstinado rigor, que la reflexión sobre el tema debe abarcar las intersecciones y los márgenes, porque es ahí, en esas zonas peri-

féricas, donde se pone en evidencia que el discurso crítico tradicional sobre el cine latinoamericano ha estado dominado por esquemas conceptuales que "oscurecen, en vez de esclarecer, la práctica viva de los cineastas". Se trata, en la mayoría de los casos, de abstracciones y generalizaciones en las que se diluye o se borra por completo lo específico, lo que verdaderamente caracteriza cada uno de los textos estudiados. Así, por ejemplo, la crítica tiende a atrincherarse en ideologemas de índole geográfica (lo nacional, lo regional), política (la dicotomía metrópolis/colonia) o cultural (la división por géneros dramáticos), y por lo tanto, arguye Stock, suele dejar fuera todo lo que no responde a esos parámetros. Esto resulta ser más grave aún porque el cáncer de la generalización tiende a hacer metástasis en el tejido mismo del discurso; a menudo la eficacia expresiva o comunicativa de un filme se mide por su capacidad para emplear esa suerte de esperanto filmico que Hollywood ha impuesto como modelo universal de lenguaje. En el espacio creado por esa artificiosa contradicción entre lo típico de una cultura, por ejemplo, y lo impersonal de una gramática, se borran los rasgos individuales del cineasta y, con ellos, los del texto cinematográfico. Tengo la impresión de que argumentos como éstos —entre otros que Stock ha ido desarrollando en sucesivos trabajos— contribuyen a crear una plataforma teórica común para los estudiosos del cine latinoamericano —dentro y fuera de América Latina—, puesto que lo que unos y otros rechazan no es, en rigor, esa entelquía llamada Hollywood, sino el flujo incesante de pacotilla filmica, la tecnolatría, la infinita repetición de lo trivial... Aquí, Stock ha logrado reunir un grupo de colaboraciones que le permiten someter a prueba una de sus más atrevidas hipótesis de trabajo: la de que el cine latinoamericano, desde sus orígenes, es multinacional y transcultural, por lo que debe descartarse como impropio todo esquema que intente comprimirlo en el lecho de Procusto de las categorías críticas tradicionales. Si los investigadores y críticos quieren ser fieles a su objeto de estudio deben, por el contrario, examinar los puntos de convergencia entre elementos supuestamente dispares, aquellas zonas donde se articulan o traslapan los diversos factores que dan cuenta del hecho cinematográfico, tanto en el plano de la teoría como en el de la práctica. Es posible

entonces descubrir nexos inexplorados entre modos de producción y de consumo, elementos nacionales e internacionales, expresiones literarias y filmicas, enfoques críticos y discursos audiovisuales, cine y televisión, ficciones y contextos socioculturales específicos. No se trata sólo de renovar y enriquecer un campo de estudio agobiado por la indiferencia o la rutina, sino, sobre todo, de abrir nuevas vías para la comprensión y el disfrute de un fenómeno inseparable de la cultura popular latinoamericana.

Framing Latin American Cinema tiene, además, el mérito de llevar las ideas a la práctica, como lo demuestra la diversidad y la multiplicidad de voces incorporadas a esta reflexión colectiva. Por una parte, el proyecto reúne entre sus colaboradores a los dos críticos del cine latinoamericano más destacados en sus respectivas áreas —el ya citado José Carlos Avellar, de Brasil, y Julianne Burton-Carvajal, de Estados Unidos—, así como a especialistas de la talla de John Mraz —cuyos estudios sobre los vínculos entre el cine latinoamericano y sus referentes históricos se han convertido en modelos del género— y Paulo A. Paranágua, que con su rigurosa labor como crítico, editor y organizador de muestras y festivales ha contribuido como pocos al conocimiento del cine latinoamericano en Europa —en Francia, en particular. Por otra parte, el volumen se enriquece con la visión de especialistas procedentes de otras disciplinas —como es el caso del culturólogo Néstor García Canelini— y la participación de críticos jóvenes como Laura Podalsky y Patricia Santoro, todo lo cual garantiza la variedad y frescura de los puntos de vista. El conjunto de las ideas que los autores proponen y debaten constituye un vigoroso intento de trascender las limitaciones del discurso crítico tradicional. Tal vez no haya mejor manera de ofrecer nuevas alternativas al estudio del cine latinoamericano y, por extensión, de las cinematografías menos conocidas de otras partes del mundo.