



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Nuevas tendencias en el cine latinoamericano

Autor: Rix, Bob

Forma sugerida de citar: Rix, B. (1996). Nuevas tendencias en el cine latinoamericano. *Cuadernos Americanos*, 6(60), 162-167.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año X, núm. 60, (noviembre-diciembre de 1996).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

NUEVAS TENDENCIAS EN EL CINE LATINOAMERICANO

Por Rob Rix

UNIVERSITY OF LEEDS, INGLATERRA

CON EL RECIENTE ÉXITO internacional de películas como la mexicana *Como agua para chocolate*, se empieza a hablar del triunfo del cine latinoamericano, o por lo menos de su renacimiento:

El cine latino (dice el director colombiano Sergio Cabrera) estaba agonizando, pero afortunadamente ha vuelto a resurgir. Creo que esto se debe a que nuestro cine reivindica el romanticismo frente a la violencia del cine norteamericano. Las películas latinoamericanas han apostado por contar historias de gente común y están marcadas por un optimismo respecto al futuro. Se ha dejado de lado la política para defender lo romántico.¹

Cabrera se refiere a la "gente común" y no al "pueblo", como indudablemente hubiera hecho cualquier cineasta de los años sesenta o setenta. En cuanto a lo que dice sobre agonía y resurgimiento, conviene recordar las palabras de Hernando Martínez Pardo, historiador del cine colombiano: "Eso es lo interesante de nuestro cine, sus contradicciones, sus momentos de entusiasmo, sus fracasos, su continuo nacer, morir, y renacer".² Según el folleto que acompañó el reciente ciclo de cine mexicano en Londres, los cineastas de este país prometen crear otra edad de oro comparable con los años cuarenta, época de grandes melodramas y comedias rancheras. Ahora las películas son, como señala el crítico Fernando Orgambides, más bien sencillas, ofreciendo una "visión dulce y nada dramática de México".³ Da como ejemplo *Danzón* (de 1991),

¹ Sergio Cabrera, citado por Cristina Estrada, "El cine latino está triunfando porque defiende el romanticismo", *Ya*, 9 de julio de 1994, p. 53.

² Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina, 1978, p. 15.

³ Fernando Orgambides, "El renacer del cine mexicano", *Babelia (El País)*, 24 de julio de 1993, pp. 4-5.

de María Novaro, o *La mujer de Benjamín* (del mismo año), primer largometraje de Carlos Carrera. Sin dramatizar innecesariamente la vida de unos personajes humildes, el filme de Carrera no busca venas alegóricas ni simbólicas; ofrece una visión irónica pero tierna de una sociedad machista y matriarcal, que termina demostrando la implicación de todos en una vida de corrupción moral y material, pero también subrayando la capacidad de los seres humanos para defender sus intereses y permitirse sus caprichos. Ahora, según Fredric Jameson, en el Tercer Mundo la historia del destino individual siempre es una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas.⁴ Esto sugiere que no se puede (o no se debe) ver estas películas sin llevar y traer mensajes ideológicos o lecciones político-sociales, sobre todo, quizá, si uno es del llamado "Primer Mundo".

María Novaro, directora de *Danzón* y más recientemente (1994) de *El jardín del Edén*, explica cómo en esta última película trata de "desdramatizar el tema" de la frontera con los Estados Unidos en Tijuana, donde se vive "un cambio brutal, de primer a tercer mundo, que lastima enormemente a la gente que vive allí". A pesar de lo doloroso del tema, lo ha tomado con cierta ternura, ya que, como dice ella, "quería contar la vida de la gente, y uno cuando vive a diario en esa zona no lo hace dramáticamente".⁵ Aquí aparecen las vidas marginadas que siempre han figurado en el cine mexicano, pero en la obra de Novaro no son tratadas con la misma brutalidad y desesperación que en otras películas del mismo año, como *En medio de la nada*, de Hugo Rodríguez, o *Hasta morir*, de Fernando Sarinana. Algo ha cambiado, en el sentido de que el cine que Mario Benedetti definía como de los "humillados y ofendidos", el cine de la llamada "estética de la pobreza" o incluso "estética de la violencia" todavía se produce, pero está cediendo terreno ante esta nueva ola de películas igualmente críticas de las contradicciones sociales pero menos didácticas, menos indignadas. Como reconoció Tomás Gutiérrez Alea hace diez años, ya "el espectador de cine, por muy maduro y desarrollado que esté, no irá nunca a ver una película simplemente para aprender o para recibir cualquier ti-

⁴ Fredric Jameson, "Third World literature in the era of multinational capitalism" (1986), citado en Randal Johnson y Robert Stam, eds., *Brazilian cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1995, pp. 393-394.

⁵ Entrevista con Juan Fernández, *Cambio 16*, 10 de julio de 1995, pp. 96-97.

po de exhortaciones morales''.⁶ Johnson y Stam argumentan que la fuerza del cine brasileño se debe muchas veces a la síntesis que logra entre radicalismo político y humor, entre seriedad y entretenimiento.⁷

Tanto Nelson Pereira dos Santos como Ruy Guerra han analizado las tensiones dialécticas de un cine que se propone representar y ser la voz del pueblo oprimido, mientras que el pueblo real exige escapismo y sólo suele responder a manifestaciones culturales carnales. Los intentos de hablar por el pueblo, o dejar que el pueblo hable por sí mismo, no siempre fracasaron; ahí están las películas del Grupo Chaski peruano, o las producciones de Ukamau, el grupo boliviano. Pero como observa Ricardo Bedoya en su historia del cine peruano, "la técnica del reflejo naturalista" que utiliza el grupo Chaski hace que "los espectadores se sienten acosados por los mismos síntomas de descomposición que perciben en la realidad",⁸ y el filme más reciente de Jorge Sanjinés, *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), ironiza sobre los malentendidos, los prejuicios y las mistificaciones que fácilmente se producen si el "pueblo" que se quiere representar no coopera con las intenciones de los cineastas, que terminan reproduciendo el comportamiento colonialista que vinieron a denunciar.

El antes citado historiador del cine colombiano Hernando Martínez Pardo presenta una lista de los problemas que ha tenido que afrontar el cine en su país, y que sirve para todo el continente: problemas de tipo legal y económico, de alejamiento de lo que llama "nuestra realidad", de obstáculos puestos por los distribuidores, y de dominación comercial e ideológica del cine extranjero.⁹ Si en México y Brasil la industria cinematográfica existe en un contexto de medios audiovisuales mucho más desarrollado que en otros países latinoamericanos, no deja de sufrir de algunas si no de todas las dificultades señaladas.

A pesar de la experiencia y la infraestructura técnica del cine en estos países, todavía no les es posible competir en condiciones

⁶ Entrevista con Carlos Tapia y Augusto Bernal, "Del neorealismo al subdesarrollo", *Arcadia va al cine*, núm. 13 (oct.-nov. 1986), pp. 42-49, especialmente la p. 48.

⁷ *Op. cit.*, pp. 404-409 *passim*.

⁸ Ricardo Bedoya, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima, 1995, p. 290.

⁹ Hernando Martínez Pardo, *op. cit.*, p. 16.

iguales con la industria de Hollywood, que sigue dominando las pantallas de todos los países de América Latina.

La industria argentina también se beneficia con la existencia de planta técnica y laboratorios de cine bastante desarrollados. Pero, como reconoce David William Foster en su libro sobre el cine argentino contemporáneo, el mercado latinoamericano es mucho más precario que en los años cuarenta, porque en las industrias culturales el cine tiene que competir con la televisión de satélite y de cable, y el video. Una posible solución a sus dificultades, según Foster, sería tratar de crear un cine de tipo comercial que refleje los intereses nacionales a la vez que busque un público tanto internacional como local.¹⁰ Si esto constituye un proyecto incierto, parece ser el único futuro inmediato posible, como reconoce el cineasta cubano Humberto Solás, que ve con esperanza no exenta de espíritu de contradicción la "creciente demanda en los Estados Unidos de cine latino... Por ahí (dice) vendrá un nuevo impulso y quizá los mismos monopolios que hasta ahora han estrangulado la presencia latinoamericana en los círculos de distribución, sean ellos los que distribuyan las películas latinas en forma bilingüe".¹¹

El éxito de cineastas chicanos como Robert Rodríguez, con *El mariachi* y luego *Desperados*, puede considerarse como síntoma de esta demanda. Infiltrar así la cultura de masas del imperio del cine norteamericano no llega a ser una estrategia para salvar lo que pueda haber de una industria autóctona en los países latinoamericanos; más bien parece una huida a través de la frontera hacia el exilio, con alto riesgo de fracaso, convirtiéndose así el cine latinoamericano en un balseo más, jugándose la vida en un intento desesperado de fuga.

Pero esto no parece ser el destino del cine argentino, que después del breve renacimiento que coincidió con el retorno a la democracia en los años ochenta, sigue ofreciendo un amplio surtido de variaciones sobre el tema de la represión, el exilio, los desaparecidos, etc. Más recientemente ha surgido una serie de filmes que rompen con lo que Marcelo Pinyero (director de *Tango feroz*, 1993) llama "la gran prisión del cine argentino —el realismo".¹² Pero la crisis actual del cine argentino tiene menos que ver con cuestiones

¹⁰ David William Foster, *Contemporary Argentine cinema*, Columbia, University of Missouri Press, 1992, p. 231.

¹¹ Entrevista no publicada con Juliet Wood, 11 de abril de 1994.

¹² Entrevista con Diego Batlle, "Casi todo el cine argentino está agotadísimo", *La Maga*, 16 de noviembre de 1994, pp. 30-31, especialmente p. 31.

estéticas o teóricas que con problemas de financiamiento, sobre todo como resultado de las distorsiones que sufren los presupuestos oficiales. Después de diversos éxitos internacionales como la rica obra de la recién fallecida María Luisa Bemberg o la romántica y nostálgica *Un lugar en el mundo* (1992) llegó un momento de casi asfixia en 1994, con la cifra más baja de la historia de la cinematografía argentina, de sólo 8 películas estrenadas durante el año, dos de las cuales habían sido rodadas en 1989 y congeladas a la espera de dinero.¹³ Una nueva ley de cinematografía aprobada en 1995 prometía quintuplicar las ayudas gubernamentales. En Brasil ocurre lo mismo, o peor, pasando de cifras de producción de unos 100 filmes al año a finales de los setenta a sólo tres en 1993, después del cierre de EMBRAFILME en 1990 por parte del gobierno del presidente Collor.¹⁴

Aquejado siempre de una crónica insuficiencia de medios, de problemas de financiación y distribución, de una relación conflictiva con autoridades políticas recelosas de una libertad de expresión vigilada, el cine latinoamericano libra una batalla constante por realizar proyectos que frecuentemente naufragan en un medio demasiado hostil. Como consecuencia, señala Tomás Gutiérrez Alea, "los milagros no se producen todos los días".¹⁵ En Cuba, al lado de las producciones nacionales, se filman cada vez más películas extranjeras, que se aprovechan de los escenarios de La Habana antigua y de los bajos costos de rodar en un país con gran experiencia técnica y pocos recursos propios. En *Memorias del subdesarrollo*, el protagonista Sergio, mientras mira la ciudad a través de su telescopio, observa que La Habana parece "una escenografía, una ciudad de cartón".¹⁶ Casi son palabras proféticas, en el sentido de que en estos días, cuando la realidad cotidiana de Cuba se ha vuelto cada vez más dura y desesperada por el colapso económico, ha habido cierta tendencia en el cine cubano a presentar esta realidad como si fuera una alucinación o un sueño o una pesadilla, o simplemente una ilusión superable por otras ilusiones. No es ninguna casualidad que una de las cintas más polémicas del último decenio se titulase

¹³ *Guerreros y cautivas* de Edgardo Cozarinsky, y *Cuerpos perdidos* de E. de Gregorio, ambas coproducciones cuyos autores viven en París (información tomada de "Resumen de cine argentino 1994", *Argentine Mailing List* [e-mail], 14 de febrero de 1995).

¹⁴ Johnson y Stam, *op. cit.*, pp. 389-390.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶ Tomás Gutiérrez Alea, dir., *Memorias del subdesarrollo*, 1968.

Alicia en el pueblo de las maravillas. Otro filme que tuvo dificultades con las autoridades cubanas fue *Plaff*, de Juan Carlos Tabío, quien según Ángel Luis Inurria "prolonga en su cine la cotidianidad de su entorno y con desparpajo se permite licencias cinematográficas que descubren la realidad de la ficción y la ficción de la realidad".¹⁷ Humberto Solás definió su película *El siglo de las luces* (1993, basada en la novela de Alejo Carpentier) como "una reflexión sobre las contradicciones de una revolución".¹⁸ La misma definición se puede hacer del trabajo más reciente de Tomás Gutiérrez Alea, en *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995). Los esfuerzos de Solás y de Gutiérrez Alea sirven para caracterizar al cine latinoamericano en general que, como este último dice,

está tratando de asumir su responsabilidad frente a la sociedad, lo que no significa hacer cine para dar conferencias, sino dentro de un atractivo y popularidad hay siempre una preocupación por afianzar nuestra identidad, por descubrir nuestro mundo... Toma las cosas en serio aunque se trate de una comedia divertida.¹⁹

La cineasta venezolana Solveig Hoogesteijn confesó a Luis Trelles Plazaola que ella comparte las expectativas de todo europeo que, indignado por "las diferencias de clase y económicas" de América Latina, "cuando ve una película de nuestro continente que de alguna manera no haga referencia a esos hechos tan indignantes, la rechaza y no la quiere ver".²⁰ Ahora parece que el cine latinoamericano otra vez empieza a reclamar el derecho al humor, a la alegría y al optimismo, apartándose de lo que José Donoso ha llamado "nuestro *mirabilismo* característico", que es lo que, según el autor chileno, quieren de los escritores (y cineastas) latinoamericanos sus vecinos del Norte.²¹

¹⁷ Ángel Luis Inurria, "La película cubana *Plaff* triunfa en Huelva", *El País*, 2 de diciembre de 1988, p. 46.

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹ Entrevista con Pilar Tordera, "Hay que tener una actitud ética, pero no dogmática", *El País*, 6 de octubre de 1987, p. 40.

²⁰ Citada por Luis Trelles Plazaola, *Cine y mujer en América Latina*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 177.

²¹ José Donoso, *Donde van a morir los elefantes*, Madrid, Alfaguara, 1995.