

Un siglo de cine en América Latina

Nelson Carro*

Los Inicios

El cinematógrafo Lumière, ese *invento sin porvenir*, como lo calificaron sus creadores, tuvo una difusión sorprendentemente rápida para la época. Quizás, por la falta de confianza en el futuro de esa *curiosidad científica*, los hermanos Lumière se dieron a la tarea de explotarlo de una manera intensiva: si la primera función pública en la ciudad de París, cuna del cinematógrafo, tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895, velozmente recorrió el continente europeo y apenas seis meses después se lanzaba a la conquista de Latinoamérica: Río de Janeiro (8 de julio), Montevideo (18 de julio), Buenos Aires (18 de julio), México (14 de agosto), Santiago de Chile (25 de agosto), La Habana (24 de enero de 1897)...

El éxito de las exhibiciones iniciales obligó a multiplicarlas en gran escala: para los espectadores locales de finales del siglo pasado, el descubrimiento del cine no solamente significó la posibilidad de conocer una realidad tan lejana como la *Salida de los talleres Lumière en Lyon* o la *Llegada de un tren*; en primera instancia, lo que los fascinó fue su posibilidad de *recrear* el movimiento, es decir, *la vida*. Al grado que el movimiento del tren, de los obreros, de las hojas de los árboles, del mar, hizo casi imperceptibles las enormes limitaciones de esa reproducción de la realidad: era silente, tenía solamente dos dimensiones y carecía de color.

*

Crítico de cine en el semanario *Tiempo Libre* y director de la revista *Dicine* (México).

Las comodidades que ofrecía el equipo Lumière, un pequeño cajón que podía funcionar tanto como proyector, cámara filmadora, reveladora y copiadora, hicieron que no pasara mucho tiempo antes de que aparecieran las primeras películas rodadas en el continente: antes de partir para La Habana, en enero de 1897, los enviados de los Lumière a México ya habían realizado sus primeras filmaciones, en las que el General Porfirio Díaz era una estrella destacada.

El periodo silente

Sin embargo, estas *vistas mexicanas* son aún películas extranjeras. Pero las nacionales no tardarán mucho en llegar. Durante 1897, son varios los países del continente que ven nacer sus primeras cintas, y otros las verán antes de que acabe el siglo. Fotógrafos, empresarios de entretenimientos, exhibidores, muchos de ellos emigrantes europeos de condición modesta, se convierten en los primeros cineastas latinoamericanos, que asumen la labor que durante un reducido lapso ejercieron los enviados de los Lumière, cuyos trabajos copian inicialmente.

Todo indica que los pioneros fueron los argentinos Federico Figner y José Steimberg, quienes en noviembre de 1896 presentaron en la kermesse del Parque Lezama *Vistas de todas partes de la ciudad*. Les siguen los venezolanos Guillermo y Manuel Trujillo Durán, que en enero de 1897 presentan *Un célebre especialista sacando mue-las en el Gran Hotel de Maracaibo* y *Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo*; los mexicanos Enrique Moulinié y Enrique Churrich con *Corrida entera de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz* y *Verbena del Carmen en la ciudad de Puebla*, en agosto; y ya en 1898, el uruguayo Félix Oliver con *Carrera de bicicletas en el velódromo a Arroyo Seco* y el brasileño Affonso Segreto, con *Fortalezas e Navios de Guerra na Baía de Guanabara*.

Prácticamente todo el cine latinoamericano de los inicios ha desaparecido; la falta de visión, el descuido y la inestabilidad del soporte de nitrato de celulosa del material fílmico de la época han hecho que de lo producido durante la etapa silente, que llega más o menos hasta comienzos de los años treinta, sea muy poco lo que se ha podido conservar. **Los** programas para la recuperación y restauración de la *memoria fílmica* del continente son de fecha muy reciente, y aunque se han podido reconstruir obras importantes, mucho es lo que se ha perdido, casi con seguridad para siempre. Las sobrevivientes muestran, salvo contadas excepciones, un cine primitivo, de producción artesanal y realizado con más entusiasmo que rigor.

La llegada del sonido

El paso de la tercera a la cuarta décadas del siglo trajo aparejado una novedad que cambiaría notablemente la fisonomía cinematográfica: la aparición del cine sonoro. Y el sonido tuvo consecuencias notables en la producción latinoamericana. Por un lado, para hacer cine, ya no era suficiente tener buena disposición y algunos cuantos pesos. Ahora, la infraestructura técnica era bastante más compleja y sofisticada. Eso hizo que el cine provinciano prácticamente desapareciera, para concentrarse exclusivamente en las capitales; y peor, buena parte de los países pequeños vieron frustradas sus posibilidades de tener algún día una industria cinematográfica.

Pero por otra parte, la palabra hablada acabó con la universalidad del cine, y los países latinoamericanos encontraron un espacio en el que podrían intentar competir con la producción estadounidense y europea. El fracaso del cine *hispano* y la instauración de los subtítulos como forma más viable y aceptada de *traducción*, creó un terreno propicio que aprovecharon los tres grandes del continente, Argentina, México y Brasil, para desarrollar importantes industrias fílmicas que, en un nivel más modesto, intentaron adaptar a la realidad latinoamericana los sistemas hollywoodenses, lanzando sus propios géneros y estrellas. Pedro Infante, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, *Cantinflas*, María Félix o Niní Marshall, por no citar más que algunos nombres de manera totalmente arbitraria, fueron los ídolos de casi todo el continente al sur del Río Grande. Salvo Brasil, en cierta manera siempre marginado por una cuestión de idioma, el resto del continente se unió en torno a un cine latinoamericano de vocación popular.

La rebelión de los sesenta

Sin embargo, Hollywood siempre fue una sombra ominosa sobre el resto del continente; sombra que se fue acentuando aún más luego de la segunda guerra mundial, cuando sus afanes expansionistas e imperialistas tuvieron en el cine un aliado muy eficaz.

Pero Latinoamérica estaba en convulsión; la posibilidad de un mundo más justo, que erradicara las enormes diferencias sociales, inocultables, reunió a muchos bajo la misma bandera, siguiendo el ejemplo de la revolución cubana.

Los sesenta vieron nacer un fenómeno llamado *nuevo cine latinoamericano*, que influido por el *neorrealismo italiano* y otros movimientos de cine social, de espaldas a los modelos estadounidenses y de cara a la conflictiva realidad, revivía la posibilidad

de un cinematografía a nivel continental. Los pequeños países que habían quedado marginados del cine volvían por sus fueros: Bolivia, Perú, Chile, Uruguay. Nombres como Fernando Birri, Fernando Solanas u Octavio Getino en Argentina, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos (y todo el *cinema novo*) en Brasil, Mario Handler en Uruguay, Jorge Sanjinés en Bolivia, Santiago Alvarez, Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás en Cuba, Miguel Littín en Chile, o Leobardo López Aretche, Alfredo Joskowicz o el Grupo Octubre, en lo que podría catalogarse como *cine independiente* mexicano, intentaron con mayor o menor fortuna ese *otro cine*, más acorde con el *nuevo mundo* al que se aspiraba. Era un cine consciente de la condición tercermundista del continente, y trataba por eso de integrarse a otras luchas del Tercer Mundo, como la de Vietnam.

La arremetida de Hollywood

Pero a la euforia de los sesenta sucedería el desencanto posterior. Enfrentado a la censura y a sucesivos golpes de estado y dictaduras militares, el *nuevo cine latinoamericano* vería a sus mayores exponentes exiliados o impedidos de trabajar. Además, los años setenta marcan la llegada a Hollywood de una generación de jóvenes cineastas-ejecutivos, de los que el mejor ejemplo es la mancuerna Steven Spielberg-George Lucas, que con películas de enorme presupuesto, deslumbrantes efectos especiales y entretenimiento muy banal, conquistaron a un público que encontraba en esos inocuos pasatiempos una salida a las presiones reales. La arremetida fue demoledora y en poco rato terminaron por controlar totalmente la taquilla, desplazando a todas las otras cinematografías, en particular a las europeas, que tradicionalmente habían ocupado un espacio de cierta importancia. Finalmente, las cinematografías nacionales debieron ceder terreno, después de luchas no siempre honestas.

Hoy en día, y salvo excepciones muy contadas, casi todo el dinero cinematográfico termina en los Estados Unidos, país que no sólo cuenta con las películas más exitosas (con costos de producción y recuperación nunca antes vistos), sino también controla la distribución y la exhibición y, lo que en este momento es mucho más importante, el mercado del video y el mayor porcentaje del tiempo de televisión. La lucha parece perdida de antemano, sobre todo si tomamos en cuenta que para el público del continente, el idioma inglés resulta el único unificador. Un espectador argentino se podrá quejar de que no entiende el *mexicano* y uno mexicano de que no entiende el *cubano*; sin embargo, todos coinciden en aceptar las películas de Hollywood y la forma de vida que nos venden.

El futuro incierto

En términos económicos e industriales la situación parece muy clara. Si dejamos a las cinematografías latinoamericanas que compitan libremente con la estadounidense, están destinadas a desaparecer. Efectivamente, las leyes del mercado están a favor de Hollywood. Pero, si consideramos que el cine no es solamente un producto industrial, como los automóviles, sino que además y fundamentalmente tiene una incuestionable importancia cultural, las cosas pueden cambiar.

Los cines nacionales deben ser protegidos por los estados latinoamericanos, como una forma de preservar su identidad. En este caso, importa menos el valor económico de la industria, que la capacidad del cine para expresar ese universo particular, los personajes, las tradiciones y el habla locales, que siguen existiendo pese a los afanes globalizadores y que merecen ser defendidos. Cuando no hace mucho tiempo, en Brasil, el gobierno eliminó todos los apoyos a la cultura, el cine vivió uno de los peores momentos de su historia y la producción se redujo casi a cero. Al contrario, el reciente auge del cine argentino está íntimamente relacionado con una política impositiva que afecta a la televisión y la publicidad en beneficio del cine. En México, la *modernización* del sexenio pasado condujo a una larga serie de privatizaciones en el campo del cine que terminaron por dar el golpe final a una industria que arrastraba una antiquísima crisis.

Y por otro lado, el viejo proyecto de una América Latina sin barreras, en pocos terrenos ha sido tan utópico como en el cinematográfico. Salvo casos tan especiales como *Como agua para chocolate*, capaz de atraer igualmente a espectadores de todo el continente, el resto de la producción cinematográfica encuentra muchas dificultades para acceder a las pantallas, tanto cinematográficas como televisivas. Mientras no se encuentren los caminos para llegar a estos mercados, que deberían considerarse como *naturales*, el futuro del cine latinoamericano seguirá viéndose muy poco prometedor.

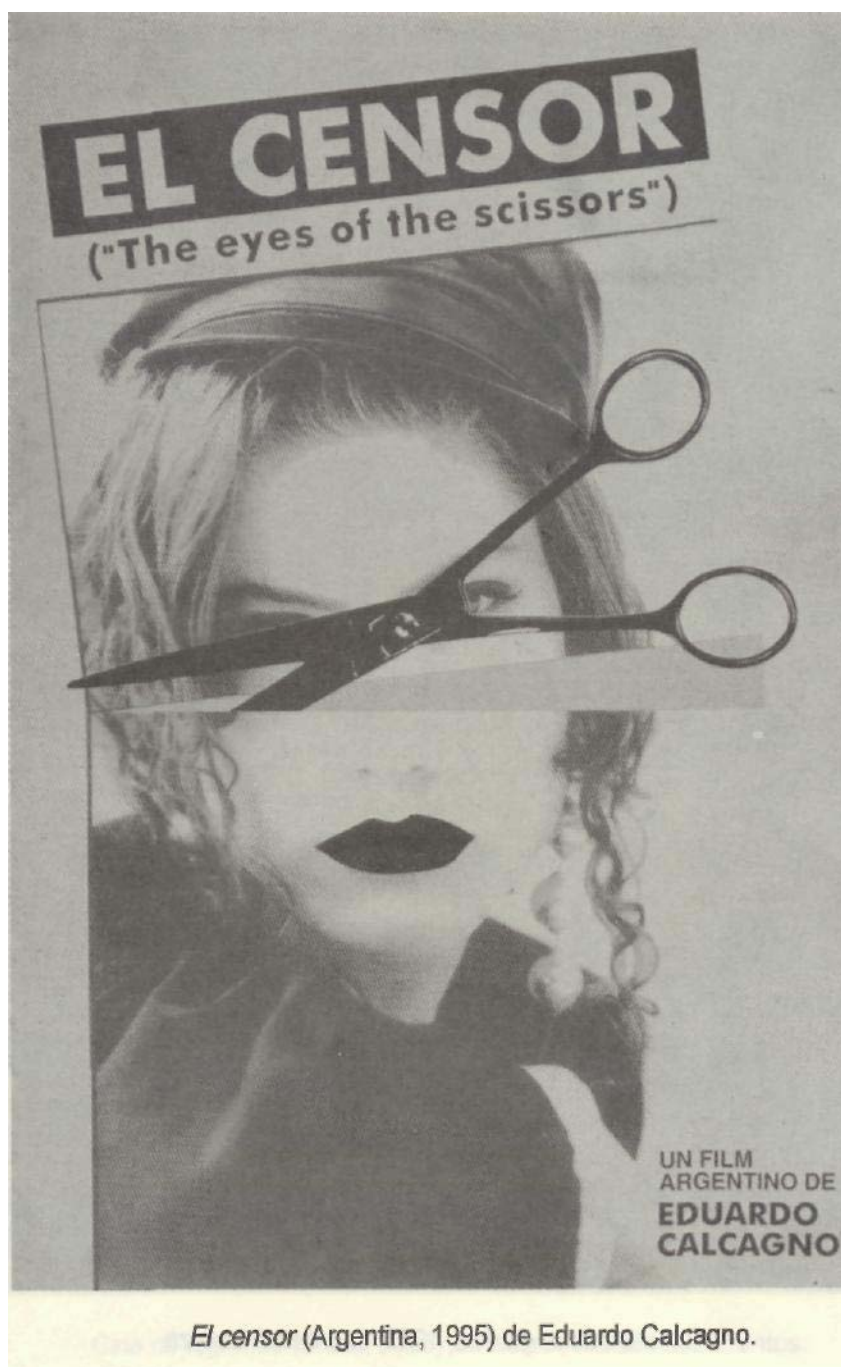
Aproximación gráfica

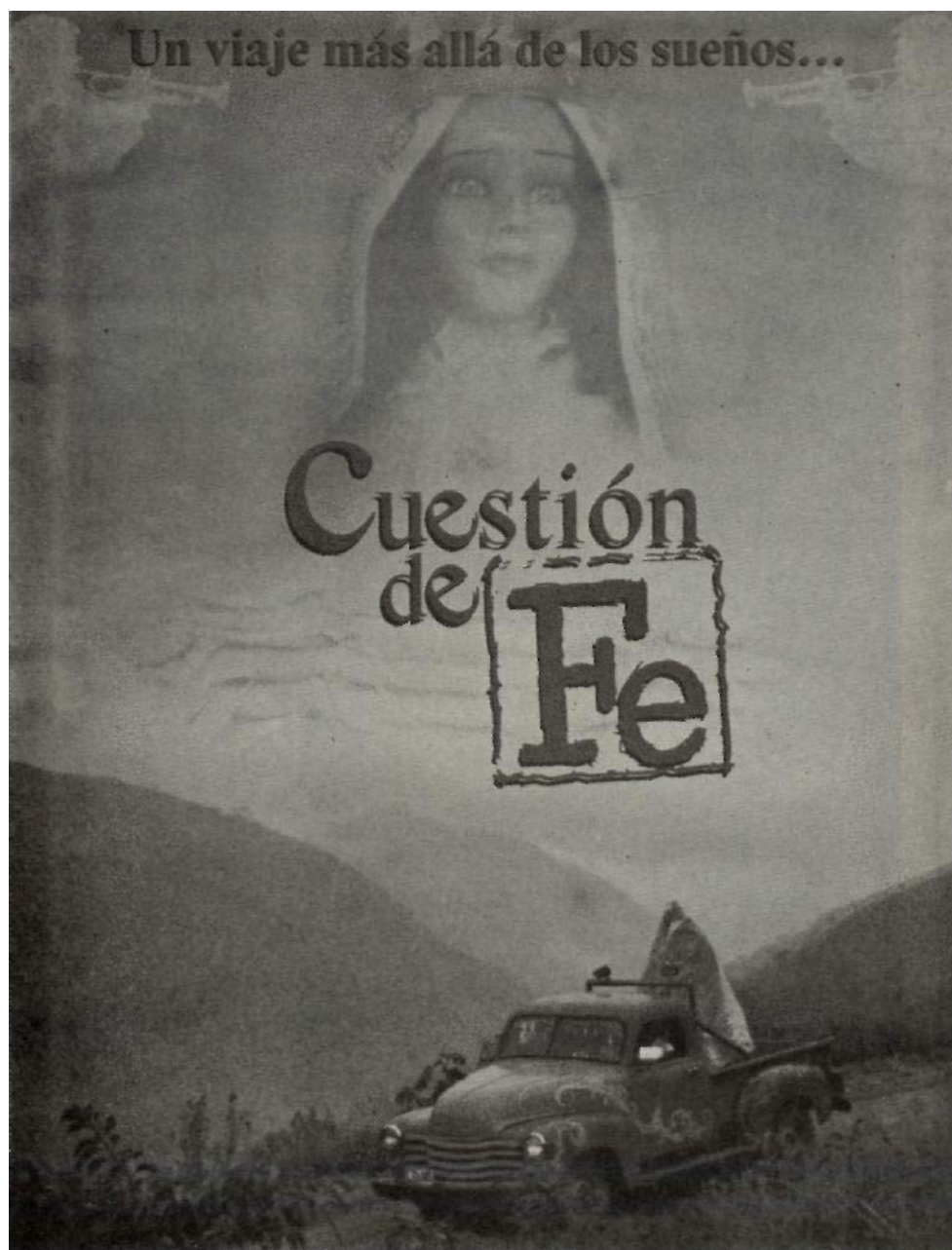
Los carteles de cine latinoamericano, que a continuación se presentan, no son los mejores realizados en estos primeros cien años de cine latinoamericano; sin embargo, la selección incluye diseños de calidad, como los de *Memorias del subdesarrollo* o *¿Cómo ves?* Tampoco representan a los doce mejores filmes; aunque ahí está el que muchos no vacilarían en elegir como uno de los títulos fundamentales: *Memorias del subdesarrollo*.

No es una muestra de cineastas consagrados; aunque figuran nombres mayores como el brasileño Nelson Pereira dos Santos, el mexicano Paul Leduc, el chileno Miguel Littín y

el cubano Tomás Gutiérrez Alea, junto a talentosos jóvenes de futuro incierto, como el boliviano Marcos Loayza, el ecuatoriano Camilo Luzuriaga y el uruguayo Pablo Dotta. Se trata de una selección bastante arbitraria, limitada además por la escasa disponibilidad.

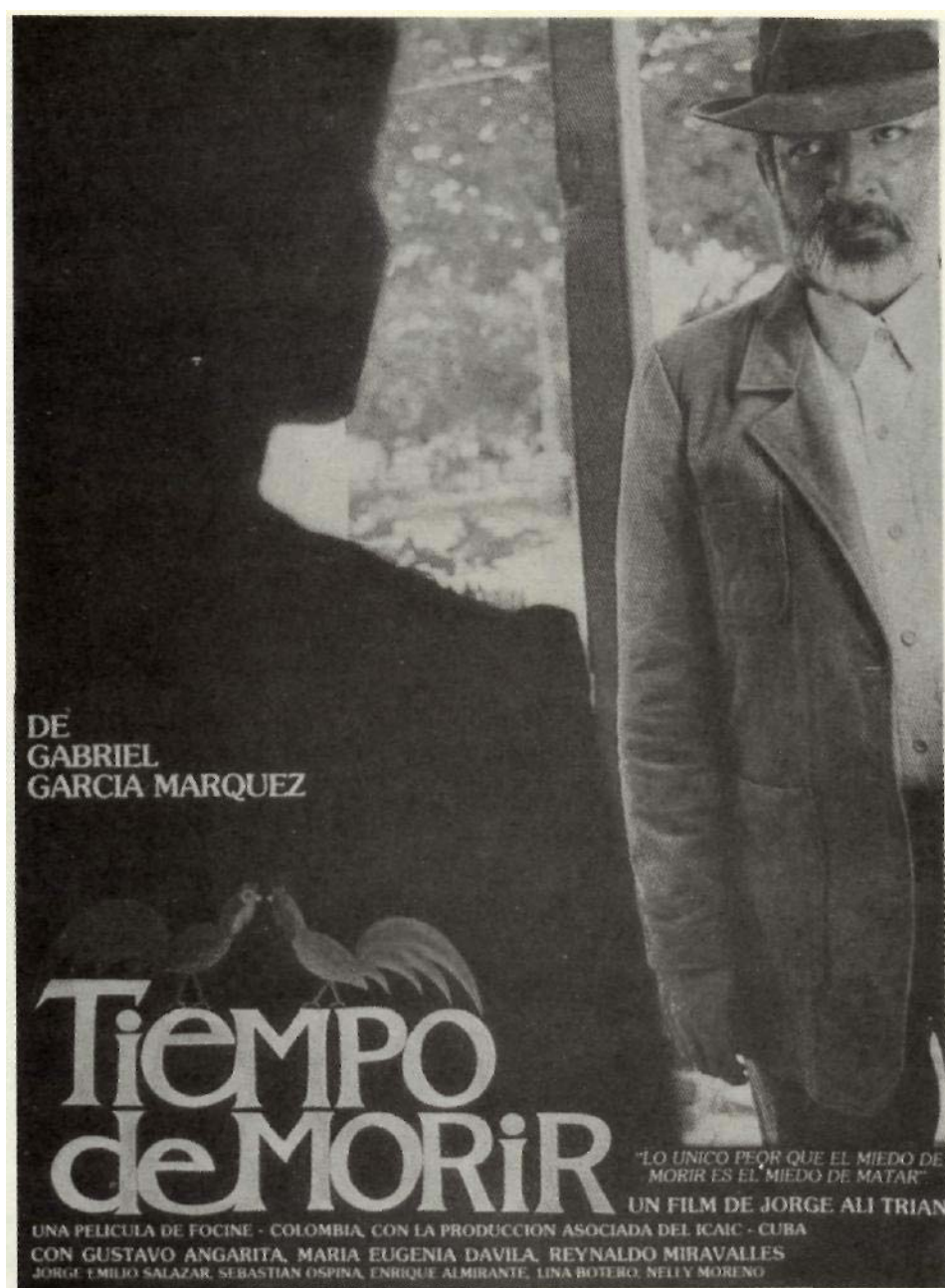
Pero todos los filmes son o fueron, en su momento, importantes: unas veces por razones artísticas; otras, por razones políticas. Junto a productos singulares de las cinematografías mayores del continente, hay también expresiones de otras casi inexistentes. Un pretexto para recordar a un cine que, a pesar de los múltiples problemas que padece, está cumpliendo cien años de vida.





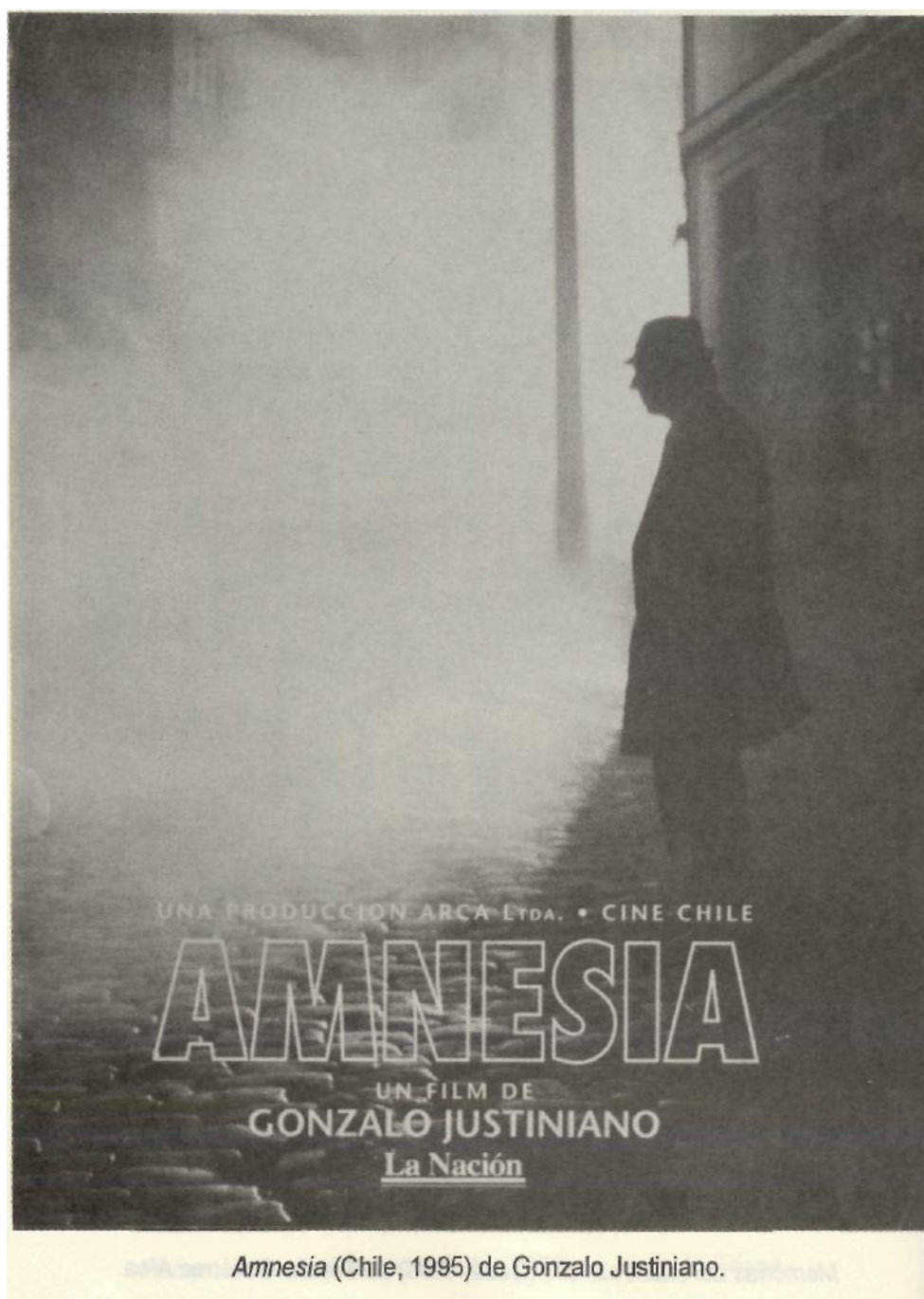
Cuestión de fe (Bolivia, 1995) de Marcos Loayza.

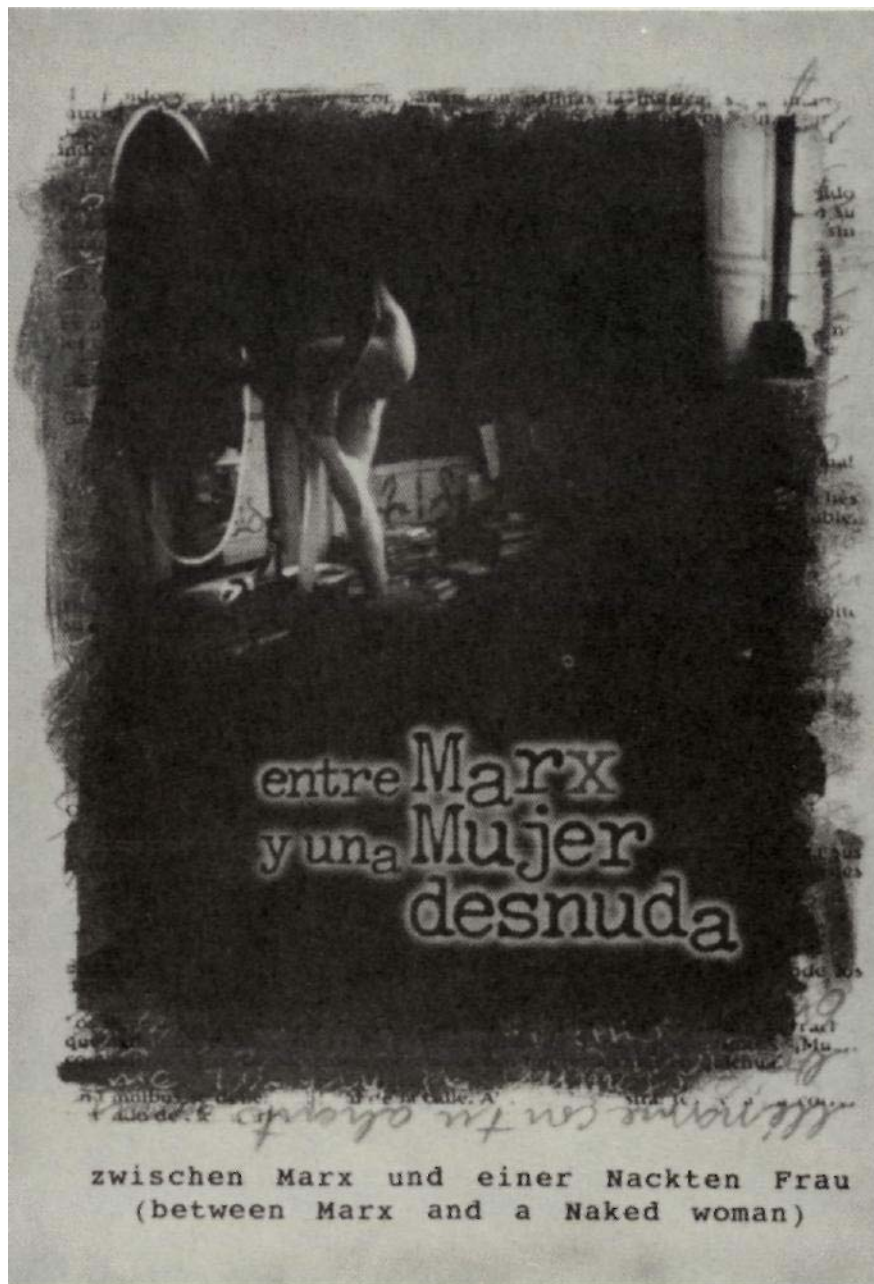




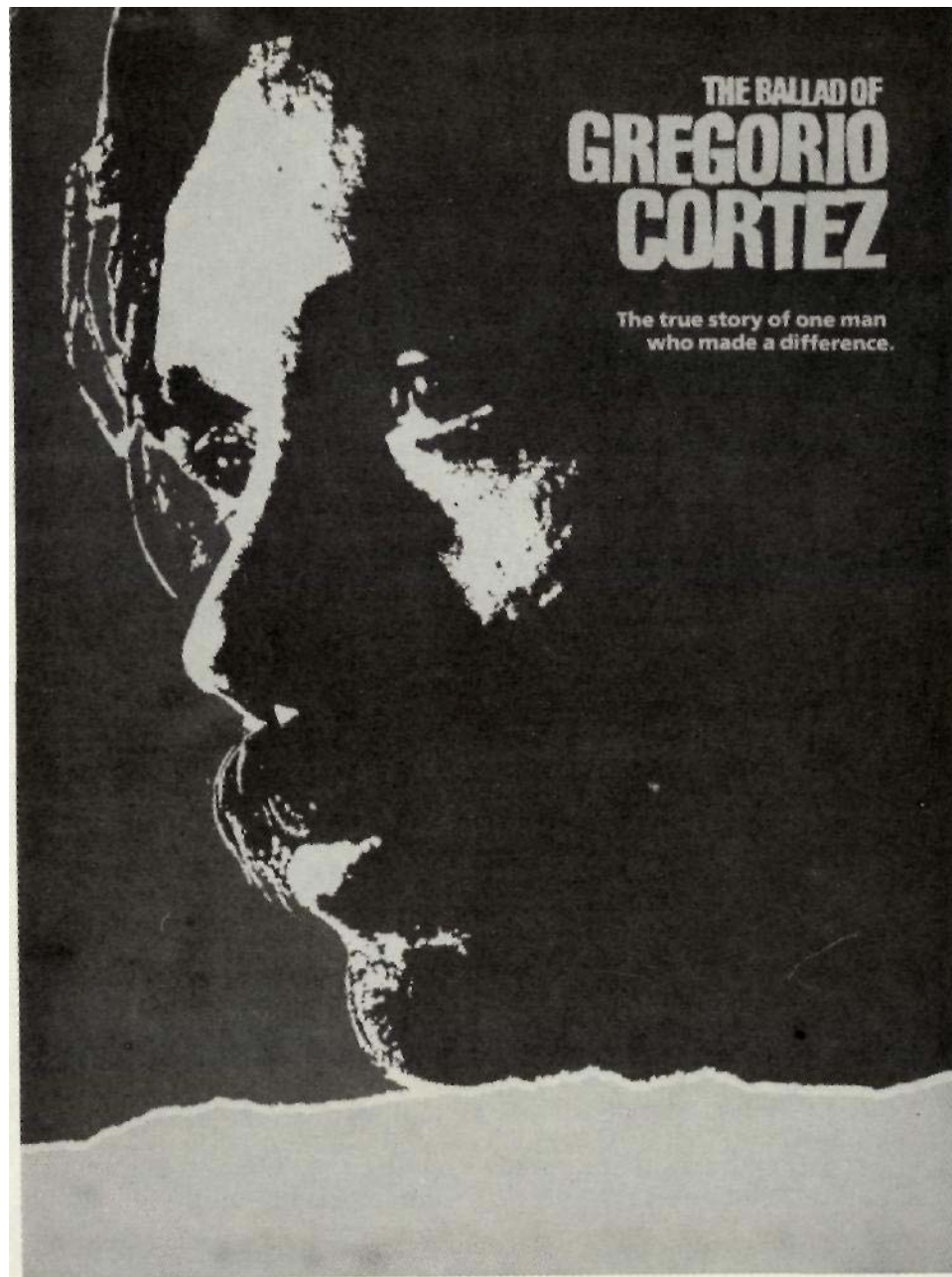
Tiempo de morir (Colombia-Cuba, 1985) de Jorge Alí Triana.



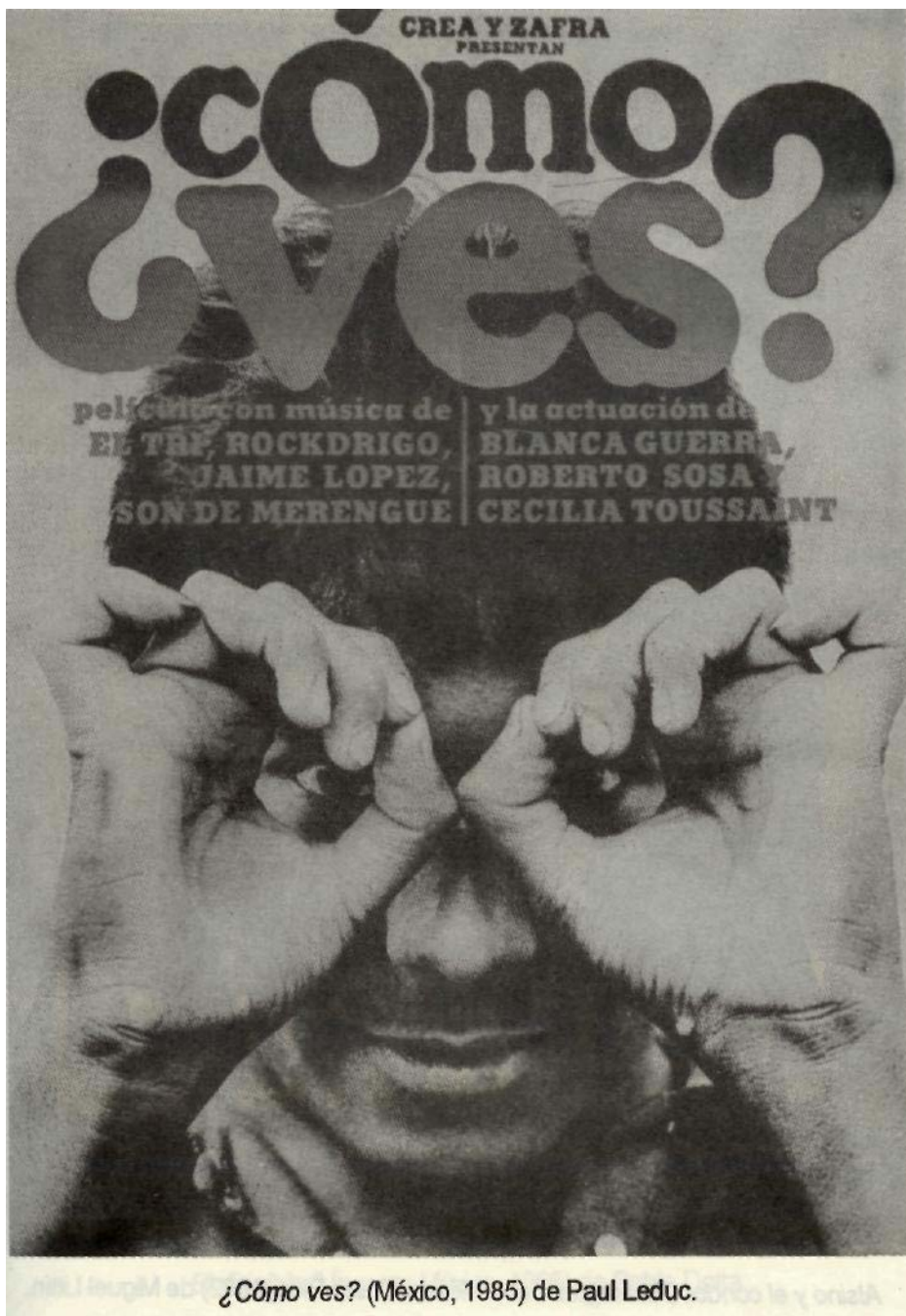


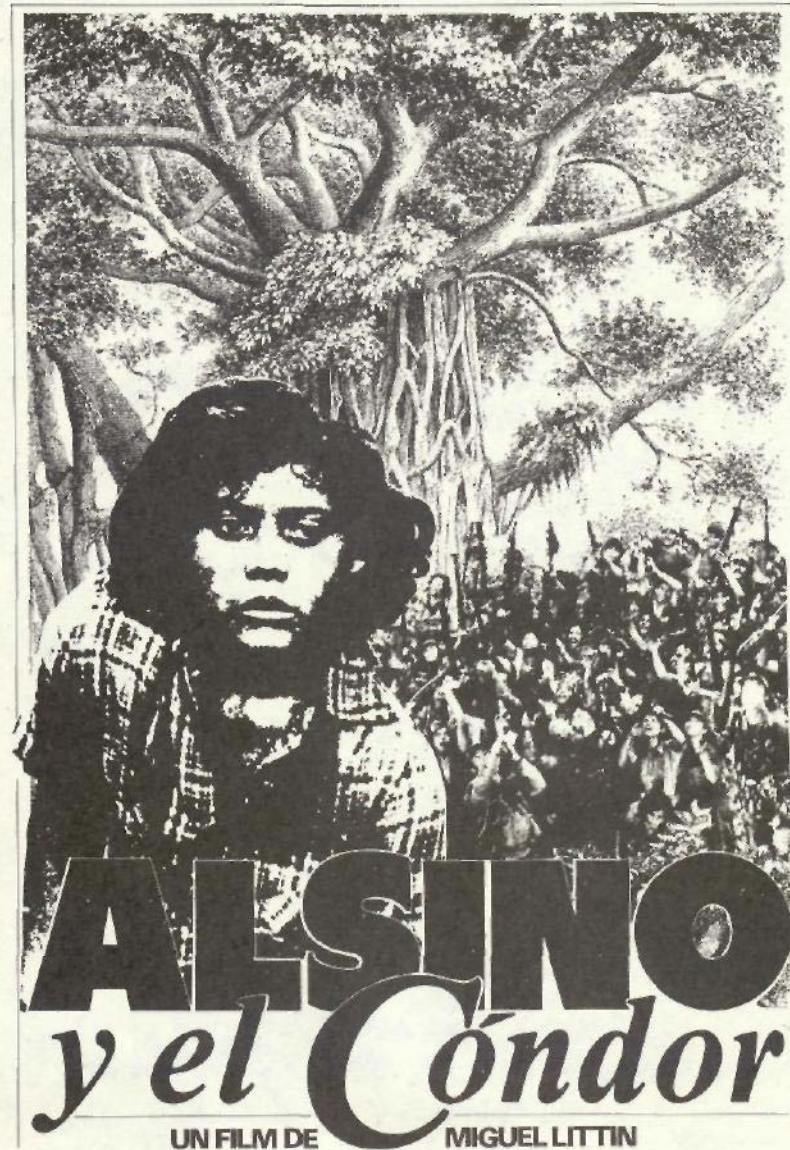


Entre Marx y una mujer desnuda (Ecuador, 1996) de Camilo Luzuriaga.



La balada de Gregorio Cortez (Estados Unidos, 1982) de Robert M. Young.





DEAN STOCKWELL ▶ ALAN ESQUIVEL ▶ CARMEN BUNSTER ▶ ALEJANDRO PARODI
DELIA CASANOVA ▶ MARTA LORENA PEREZ ▶ REINALDO MIRAVALLE ▶ MARCELO GAETE
Producido por: EL INSTITUTO NICARAGUENSE DE GINE ▶ EL INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA
PRODUCTORA LATINOAMERICANA DE MEXICO ▶ COOPERATIVA CINEMATOGRAFICA COSTARRICENSE

Alsino y el cóndor (Nicaragua-Cuba-México-Costa Rica, 1982) de Miguel Littín.

