

El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno

Gastón Lillo y Albino Chacón G.

Universidad de Ottawa – Universidad Nacional de Costa Rica

Resumen:

En el cine latinoamericano pueden distinguirse cuatro períodos. El primero va de los años 30 a los 60, caracterizado por los melodramas y las cabareteras. El segundo período corresponde a los años 60, con un cine comprometido política y socialmente, de denuncia, que se concibe como un arma cultural para la transformación social. Este segundo período finaliza en los años 70 con los golpes de estado. En el cine de la década de los 70 la problemática latinoamericana recibe un tratamiento más intimista. El nuevo cine comienza a privilegiar nuevos espacios, como las contradicciones familiares y el humor toma un papel preponderante. El cuarto período del cine latinoamericano es el que se está haciendo hoy. Los cineastas manifiestan un fuerte pesimismo, acompañado de un humor corrosivo. Es un cine que tiene en común la incorporación de lo lúdico y una caída casi total del principio de impresión de realidad. Hay también producciones dentro del género biográfico o documental, pero la influencia de una estética posmoderna se ha hecho sentir fuertemente, con todas sus consecuencias formales e ideológicas.

Cuatro grandes períodos podemos reconocer en el cine latinoamericano a partir del nacimiento del cine sonoro en los años 30. Un primer período se extiende hasta los años 60 y comprende todas las producciones tipo *rancheras*, los melodramas y las cabareteras de la época de oro del cine mexica-

no. Es el período que podríamos llamar «el viejo cine latinoamericano». Junto con películas tales como *Tango* (1933), de Luis Moglia o *Los tres berretines* (1933), de Enrique Sussini, este período abarca también las musicales y cabareteras argentinas, así como las *chanchadas* (también llamadas porno-chanchadas) del cine brasileño. La tendencia en esta época es un cine de entretenimiento que sigue las pautas de un cine comercial, cuyos personajes eran seres dedicados a la vida placentera, enemigos del trabajo y del esfuerzo, egoístas, hedonistas y lujuriosos ¹. No obstante, algunas películas de esta época tuvieron una difusión nada despreciable fuera de América Latina; incluso algunas ganaron premios internacionales, con reconocidas figuras como el mexicano Emilio (El Indio) Fernández, quien ganó un premio en Cannes con *María Candelaria* ².

En los años 1940-50, dos fenómenos le permiten a México tomar el control de los mercados del cine hispano. Uno es que España todavía no se recupera de los estragos que dejó la guerra civil y sufre el éxodo de muchos de sus cineastas y artistas. El segundo elemento tiene que ver con el hecho de que Estados Unidos tenía una división de producción de cine en español para América Latina y España, sistema que consistía en que la industria norteamericana del cine repetía, con artistas latinoamericanos, sus propios éxitos al norte del Río Grande. Esas versiones en español se hacían con artistas como Dolores del Río, Ramón Novarro, y constituían verdaderas *remakes*, con autores latinoamericanos, que se filmaban en los propios Estados Unidos. Como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos interrumpe ese tipo de producción y comienza a invertir el capital en producciones antinazis. Consecuentemente, buena parte de la infraestructura y actores para el público hispano pasa a México, que ocupa en

adelante el lugar dejado vacío por Estados Unidos y España. Pero la guerra acaba, España se recupera y con la readecuación termina lo que se conoce como la edad de oro del cine mexicano. No se podría dejar de mencionar de este primer período la etapa mexicana de Luis Buñuel, con películas como *Los olvidados*, *Nazarín*, *La vida criminal de Archivaldo de la Cruz* y otras más.

Los años del compromiso político

Los años 60 inauguran un nuevo cine, comprometido política y socialmente, que reflejará las experiencias populistas más o menos radicales de la época. Este segundo período es fundamental en la historia del cine latinoamericano, debido a la reacción política que genera frente al cine anterior, considerado en su mayor parte como alienante. El cine se abre a la cultura popular, rompe con el miserabilismo y busca convertirse en un arma de denuncia y de transformación social. Es justamente la época de los manifiestos: los argentinos Solanas y Gettino publican «Por un tercer cine»; en Cuba, Juan García Espinoza escribe «Por un cine imperfecto»; el boliviano Sanjinés da a conocer «Por un cine junto al pueblo», manifiesto sobre la función política del cine. Los brasileños también publicaron un manifiesto sobre el *cinema da fome* —cine del hambre—, a la cabeza del cual estaba precisamente Glauber Rocha. Un poco más tarde Miguel Littin y otros cineastas chilenos firman una declaración que expresa el apoyo de los cineastas a la Unidad Popular. Este período de profunda efervescencia propicia el nacimiento del cine en algunos países, como es el caso de Bolivia, en donde Jorge Sanjinés realiza en su país *Ukamau*, primer largometraje boliviano de ficción. No se puede olvidar tampoco, por supuesto, la creciente importan-

cia que a partir de este período comienza a jugar el cine cubano de la Revolución³.

En los 60 se va definiendo, así, una actitud estética que busca una ruptura con el cine exclusivamente comercial, así como una búsqueda de especificidad, fenómeno que también se produce, por otra parte, en la literatura y en el teatro. Es un fenómeno de época, dados los múltiples movimientos culturales que comienzan a desarrollarse con gran fuerza, tales como el surgimiento de la teología de la liberación, la sociología del subdesarrollo y la teoría de la dependencia, la pedagogía del oprimido, el teatro del oprimido y la serie de escritos a que dio lugar la aplicación de las ideas marxistas en América Latina y su problematización del poder. Los cineastas se plantean el papel político que en este contexto puede jugar el cine, y los manifiestos que se publican ponen el énfasis en esa búsqueda de la especificidad de la realidad latinoamericana y en sus condiciones de subdesarrollo. En suma, es la concepción del arte como arma. Es el caso del brasileño Glauber Rocha, con su serie de películas rodadas en el nordeste brasileño y en las que los elementos populares (religiosos, míticos, históricos) están muy presentes, no obstante que se trata de un cine bastante intelectual. También están las películas de Nelson Pereira dos Santos, más ciudadinas que las de Rocha, cine político que presenta la cotidianidad de la vida de los habitantes de las *favelas* de Rio de Janeiro, o la mirada crítica que lanza sobre el carnaval y lo que éste representa en la vida y en el imaginario de los brasileños.

Algunos han visto en esta ruptura de los años 60 paralelos con el *nouveau cinéma* europeo. El término *nuevo* se vuelve una especie de palabra fetiche, quizás como estrategia de modernización; tenemos la «nueva canción latinoamericana»

na», el «nuevo teatro», la «nueva novela», incluso el cine brasileño de esta época recibe el nombre de «cinema novo» y se inaugura un festival cubano sobre el «nuevo cine latinoamericano».

El paréntesis de las dictaduras

Este segundo período finaliza en los años 70 con los golpes de estado, y cuyo punto inicial puede ser ubicado en 1964, con el golpe de estado a João Goulart en Brasil. Como la cultura no es precisamente lo que más interesa desarrollar a las dictaduras, lo que se privilegia a partir de ese período es la importación de películas extranjeras, en detrimento del apoyo a las producciones locales. Estados Unidos se convierte en el gran proveedor, se inicia el apogeo de la televisión y se da la masificación de los seriales «enlatados» televisivos. Lo que caracteriza el decenio 70-80, dominado por la presencia de regímenes dictatoriales, es el cine de exilio, un cine nostálgico, militante que lanza una mirada acusatoria sobre los golpes de estado, como por ejemplo *Llueve sobre Santiago*, de Elvio Soto. Sin embargo, comienza a manifestarse ya una toma de distancia del tipo de cine político explícitamente denunciador que había caracterizado los años 60 y los cineastas se inclinan hacia una mayor búsqueda estética. Es el caso de *La historia oficial*, de Luis Puenzo, *Tango, el exilio de Gardel*, de Fernando Solanas, o *Frida*, de Paul Leduc, por nombrar sólo unas pocas que, sin perder la vocación política, son también películas marcadamente estetizantes.

En suma, en el cine de la década del 70 la problemática latinoamericana recibe un tratamiento más intimista y se dejan de lado las formas épicas que habían caracterizado a algunas producciones del período anterior. El nuevo cine co-

mienza a privilegiar nuevos espacios en que se desarrollan las contradicciones familiares o individuales de quienes han vivido esos procesos políticos. El humor toma un papel preponderante y se busca presentar el universo popular, el mundo de los excluidos, pero de un modo paródico, irónico, que se hace más evidente hacia finales del exilio. No hay que olvidar, a este respecto, que el cine cubano de esta misma época presenta ya esas características; es así como los problemas de la Revolución son vistos con humor, con sátira, como un modo de hacer crítica social; tal es el caso de *Vecinos*, *Se permuta*, o la conciencia autocrítica que ya películas de los años 60 presentaban, tales como *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo* o *Las doce sillas*, las tres de Tomás Gutiérrez Alea. Pero hay que decir que en los años 60 no es este el registro que caracterizó al cine político.

Desarrollo y distanciamiento

El cuarto período del cine latinoamericano es, en cierto modo, el que se está haciendo hoy, esto es, el cine del retorno a la democracia, que sustituye al cine del exilio. En efecto, progresivamente se reinstalan las infraestructuras cinematográficas en varios países del continente; Argentina lo ilustra bien con el gran resurgimiento de su industria del cine luego de las dictaduras. Una característica de este nuevo cine —además de estar constituido en gran parte por coproducciones, producto de los contactos que los directores establecieron durante su exilio— es el distanciamiento por parte de los cineastas, por no decir en algunos casos desencanto de las posiciones partidistas y utopías del período anterior. Incluso podríamos hablar aquí de un fuerte pesimismo, acompañado de un humor corrosivo. Esto lo vemos claramente en una película

como *Caídos del cielo* del peruano Francisco Lombardi. Es la risa como alternativa a tener que decir que no hay nada, que no hay salidas.

Este desplazamiento de lo dramático hacia la autoironía describe bastante bien el cine actual, como lo vemos en el cine mexicano con éxitos tales como *La tarea*, *Danzón* o *Como agua para chocolate*. Son películas que tienen en común la ausencia de la dimensión política explícita y presentan, eso sí, una abierta incorporación de lo lúdico y una caída casi total del principio de impresión de realidad, del «verosímil realista». Ya no buscan ser leídas como reflejo, como mimesis de la realidad, sino que muestran sus propios mecanismos de fabricación, tal como lo estila Pedro Almodóvar.

Un fuerte diálogo intertextual con otras antiguas tradiciones artísticas está también presente. Si en los años 60 la tendencia general fue de ruptura, de hacer algo nuevo, casi como el deseo de comenzar a crear desde la nada a partir de una nueva estética, ahora ya no se tiene semejantes pretensiones. Es, efectivamente, la época del reciclaje cultural y su amplia gama de posibilidades: desde el homenaje al viejo cine de cabaretera que encontramos en *Danzón*, o el homenaje al melodrama que hay en *La tarea*; hasta la utilización de viejas canciones y figuras que fueron éxitos en las décadas del 40 y 50. Se da, de ese modo, un intenso diálogo intertextual con tradiciones artísticas anteriores. Sin embargo, este diálogo no remite a posiciones políticas explícitas, sino más bien a un deseo de reconocimiento cultural a través de la evocación del pasado y de revaloración de los elementos de las culturas populares⁴.

El viaje, de Fernando Solanas, si bien posee una dimensión política bastante marcada, con una intención crítica

evidente, no está construida según el modo realista. La película de Solanas no se asume como copia fiel de un momento histórico, sino que apela a otros mecanismos —el juego metafórico, la ironía, la parodia, lo grotesco— y así toma distancia frente al mundo presentado. El diálogo con el pasado, a través del cual se deja de lado la historia escrita, aprendida en los textos, pareciera querer recordar que todavía se hace necesario mantener una posición crítica frente a la Historia. Ya no estamos frente a las declaraciones políticas incendiarias de los 60, con películas como *La hora de los hornos*, del mismo Solanas en conjunto con Octavio Getino (1968), sino que el tratamiento de lo político se hace de un modo completamente diferente, con una gran mezcla de mecanismos procedentes de distintos registros y técnicas visuales. Refiriéndose al período anterior, el propio Héctor Olivera, en un comentario sobre el premio recibido por su película *No habrá más penas ni olvido* (1983), decía que “hasta ahora el filme era más un hecho político que cinematográfico y artístico”⁵. A la vez espectáculo y *ludus* —a través del humor, los toques de exageración o el realismo mágico—, propone elementos de reflexión sobre la unidad e identidad latinoamericana, reflexión que recupera incluso tesis bolivarianas.

Los rasgos dominantes del cine latinoamericano actual son, podríamos resumir, el diálogo intertextual o diálogo con las tradiciones anteriores, la incorporación de lo lúdico, la caída de la impresión de realidad o del verosímil realista, el universo del simulacro, la toma de conciencia del espectáculo en cuanto *espectáculo*. Otro aspecto sobresaliente es la pérdida de importancia de la originalidad «a toda costa». La autoría es menos importante, pues el reciclaje de materiales y la reutilización de técnicas y géneros ya utilizados hacen perder de vis-

ta la idea del arte como creación individual única. Estas prácticas forman parte, precisamente, de lo que hoy en día se llama lo **posmoderno**, no sólo como tendencia estética, sino más ampliamente como una situación de la cultura, de lo político y de la vida en general.

Un nuevo verosímil

¿Qué nos dicen las producciones actuales?, ¿cómo se relacionan con la historia, ¿cómo posicionan a su espectador, puesto que las películas no pretenden tener un valor de documento histórico o establecer una verdad? Menos absorbido por la necesidad de ofrecer una impresión de realidad del mundo presentado como técnica de mostración de la verdad histórica, ofrece una posición más distanciada, más lúdica, no obstante que se siguen produciendo películas dentro del género biográfico o documental que pretenden presentarse ante el espectador como reproducción fiel de un momento de la historia. Ello es el caso de *Old gringo*, de Luis Puenzo, o el caso aún más claro de *Sandino*, de Miguel Littin, o de *Actas de Marusia*, del mismo cineasta.

Ese alejamiento expreso de la impresión de realidad está también muy presente en una cinta como *El mariachi*, del mexicano-estadounidense Richard Rodríguez, película de acción que se inscribe también en la reutilización y mezcla de géneros: policíaco, de aventuras, western, etc. La problemática central de *El mariachi* es la tradición contra la modernidad: ¿cuál es la alternativa que le queda a ese músico que quiere revivir la tradición de la música popular, de la oralidad, en un mundo en que ya los valores tradicionales no tienen cabida? Prácticamente ninguna, excepto modificarse; en el nuevo orden de cosas, la tradición no pareciera tener nada que hacer,

pues pertenece a un mundo que ya se perdió. La tesis principal de *El mariachi* podría resumirse diciendo que el mundo –y el discurso– de lo auténtico, de lo propio, de la tradición viva ya no tiene lugar, porque la fuerza de la historia lleva inevitablemente a una hibridación que aparece como un imperativo del que los sujetos no pueden librarse, los anclajes se han esfumado. No es un hecho casual el que la acción se desarrolle al norte de México, tierra de hibridación y de mezclas entre tradición y modernidad a través de las fronteras.

Referirse a las características posmodernas del cine latinoamericano no implica solamente aspectos técnicos o formales, sino también una sensibilidad que tiene que ver con la esfera de lo político y de lo ideológico. Parte de esa sensibilidad se revela, en no pocos casos, como una especie de cinismo, de aceptación de la imposibilidad de asumir posiciones o defensa de ciertos valores fundamentales. A este respecto, Fredric Jameson⁶ habla de una sensibilidad embotada, adormecida, en la que ya no hay lugar para la solidaridad, y hacia esto apuntan los recursos formales utilizados en *El mariachi*, ejemplo paradigmático de esa sensibilidad del «vaciamiento del sentido histórico», para utilizar una expresión de Jameson. Las cosas ya no tienen sentido, son pasajeras, las jerarquías de valores se han caído y los modelos de «autoridad» –estética, política, del saber– ya no existen o no son respetados. En *El mariachi* no hay posibilidad de tener solidaridad: los personajes viven solos, sin familia, en medios que nutren la soledad y el individualismo. La gente que tiene valores termina mal, en un medio que les es hostil y que sólo permite la sobrevivencia. En el reino de la heterogeneidad todo es efímero.

La pregunta que cabe plantearse es si toda esa situación es algo creado por los *mass media*, si corresponden a al-

go artificial que encontramos como procedimientos estéticos e ideológicos en algunos productos culturales o, si por el contrario, esos productos expresan una nueva sensibilidad existente en América Latina, aun cuando en la mayoría de nuestros países aún existen las mismas condiciones políticas y sociales que permitieron el desarrollo de las distintas corrientes del marxismo en los años 60. En ese contexto, una película como *El viaje* de Solanas llama la atención sobre la necesidad de seguir asumiendo un discurso crítico y devolver un sentido histórico —por lo menos un cierto sentido histórico— a una situación saturada de productos culturales y actitudes que, bajo la voluntad de romper con lo ideológico, con los valores establecidos y considerados como caducos, han terminado vaciando la historia y trivializando a los sujetos que la viven.

Notas

1 Véase Peter Schumann. *Historia del cine latinoamericano*, p. 104-105.

2 *María Candelaria* (1943). Director: Emilio «Indio» Fernández. Guión y adaptación de Mauricio Magdaleno y E. Fernández. Intérpretes: Dolores del Rfo, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán y Rafael Icardo.

3 Durante esta época, un cine más intimista, que no se sumaba a esa idea del papel político revolucionario del cine, se quedó a la sombra, al no seguir las grandes líneas de la militancia, como ha sido el caso de los filmes del cineasta Raúl Ruiz, redescubierto mucho tiempo después.

4 Nuevamente encontramos en esta tendencia de revaloración de los elementos más relevantes de la cultura popular, aspectos comunes con la literatura, como es el caso prototípico del escritor puertorriqueño Luis Rafael Santos, con sus novelas *La importancia de llamarse Daniel Santos*, o *La guaracha del Macho Camacho*, o del es-

critor costarricense Fernando Castro, con *Unica mirando al mar y Los peor*, por citar dos casos.

5 En Clarín, edición internacional, 29 de febrero/ 4 de marzo de 1984. Citado por Alberto Ciria. *El cine comercial como fuente de investigación (Los filmes de Aries, Argentina, 1956-1990)*, p. 20.

6 Véase Fredric Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultura del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós, 1991.

Bibliografía

Ciria, Alberto. *El cine comercial como fuente de investigación (Los filmes de Aries, Argentina, 1956-1990)*. GRAL (Groupe de recherche sur l'Amérique latine). Universidad de Montréal, N° 24, mayo, 1992.

Lillo, Gastón. "«Culture populaire» au Mexique: le mélodrame filmique de l'après-révolution". Antonio Gómez-Moriana y Catherine Poupeney-Hart (eds.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil: Le Préambule (Collection L'Univers des discours), 1990.

Jameson, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós, 1991.

Ramos, Fernao. *História do cinema brasileiro*. Sao Paulo: Art Editora, 1987.

Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México: 1896-1930*. México: UNAM, 1983.

Schumann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.