
Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano

B. Ruby Rich

La vida en la calle transcurre ahora de otra manera. La imagen de la revolución se ha hecho cotidiana, familiar. Las transformaciones que se llevan a cabo pueden ser en algún sentido más profundas que las de los primeros años, pero no son tan "aparentes", no se dan al observador de manera inmediata [...] no le basta ya con sacar las cámaras a la calle y captar trozos de esa realidad [...] El cineasta [está] inmerso en una realidad compleja cuyo profundo significado no sita a la vista.

Tomás Gutiérrez Alea¹

Los críticos de nuestro movimiento miran con ojos que no entienden lo que pasa en nuestro movimiento. Todo lo que no corresponde a las viejas fórmulas no lo reconocen como genuinamente perteneciente al Nuevo Cine Latinoamericano. En otras palabras, están tratando de imponernos un modelo que nos es ajeno.

Ruy Guerra y Fernando Birri²

Todo lo que no se nombra, lo que no se representa en imágenes, todo lo omitido en las biografías, censurado en las ediciones de cartas, todo lo malnombrado, lo difícil de encontrar, todo lo que está enterrado en la memoria a causa del derrumbe del significado que produjo un idioma inadecuado y falso —esto se convertirá no sólo en lo no dicho, sino también en lo indecible.

Adrienne Rich³

¹ Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, Cuadernos de la revista Unión, La Habana, 1982, p. 8.

² Panel sobre el nuevo cine latinoamericano, moderado por la autora, Sundance U.S. Film Festival, Parks City, Utah, 26 de enero de 1989.

³ Adrienne Rich, *La transformación del silencio en el idioma y la acción*.

I

Estas tres citas nos dan un punto de partida útil para cualquier discusión sobre el nuevo cine latinoamericano, su identidad y los obstáculos a que se enfrenta. Tanto las películas como los directores de este movimiento se han convertido en los últimos años en víctimas de un estereotipo: toda la historia del nuevo cine latinoamericano es medida con la vara de sus primeros clásicos —como si la historia fuese estática, como si la relación entre estética y política, una vez fijada, debiera permanecer siendo la misma para siempre. Y aunque el cine latinoamericano ha sido capaz de penetrar la conciencia y los mercados de Estados Unidos y de Europa con su particular estilo y sus preocupaciones propias, el significado de este debut ha continuado estableciendo el sentido que gobierna la interpretación de toda la obra que se desarrolló posteriormente.

Los años ochenta han sido testigos de una profunda transformación del “nuevo” nuevo cine latinoamericano, transformación que se expresa en las personas que lo están creando (las mujeres, por ejemplo), y en el contexto que se inserta y en su propia historia.⁴ La historia nunca ha sido un proceso lineal que se dirija cada vez más eficiente y homogéneamente hacia el horizonte. Hay refinamientos, cambios, negaciones, rebeliones, saltos hacia adelante, regresiones, recuperaciones y desarrollos completamente nuevos que parecen no contener ni siquiera un eco del pasado.

Antes de evaluar el presente, se impone una mirada hacia el pasado. El inicio del nuevo cine latinoamericano puede ser contemplado de una manera más compleja que la utilizada usualmente: su desarrollo ha

⁴ Escritos recientes comenzaron a tomar nota de esta evolución. Ver, por ejemplo, el número especial “Nuevo cine latinoamericano” de *Areito*, editado por Lisa Davis y Sonia Rivera, vol. x, núm. 37, 1984; Pat Aufderheide, “Awake Argentina”, en *Film Comment*, abril de 1986, pp. 51-5; y su “Cultural Democracy: Non-Comercial Film Distribution in Latin America”, *Afterimage*, noviembre de 1986, p. 12f; Julianne Burton, *Cinema and social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, University of Texas Press, Austin, 1986; y mi propio ensayo “New Argentine Cinema” en el catálogo del Sundance Institute/U.S. Film Festival, Park City, Utah, 1988. Más recientemente, *Latin American Visions*, editado por Pat Aufderhiede y Lois Fishman, catálogo para la retrospectiva Latin American Visions, organizada por Linda Blakaby y Beatriz Vieira del Neighborhood film/Video project, International House, Filadelfia.

sido menos hegemónico de lo que se creía. En los comienzos de la década de los cincuenta, la etapa de la postguerra, se inició una historia cultural diferente. Es un momento esencialmente anti-hegemónico; implica una ruptura con el anterior equilibrio de poder y con los anteriores modos de representación en el cine (las causas de esta ruptura son económicas, filosóficas, políticas y tecnológicas). Por lo menos, fue el momento pre-hegemónico que precedió el dominio global de los Estados Unidos, que duraría hasta los años ochenta.

Este periodo vio nacer en Italia el neorrealismo, y atravesó América Latina en tres direcciones: de Europa a México, con Luis Buñuel, quien vivió y trabajó ahí y realizó, entre otras películas, *Los olvidados*, un portento que trataría de exponer, con su temática sobre los desposeídos, la “verdadera” vida del Tercer Mundo en imágenes no lo suficientemente bonitas como para poder pertenecer a películas anteriores, y un estilo de cámara tan fluido que hacía juego con esa realidad. Pero Buñuel no era mexicano. A pesar del idioma que comparten México y España, los filmes de Buñuel no se proponían rescatar una identidad nacional ni hacer surgir una estética latinoamericana. Fue, no obstante, un poderoso anuncio de que el neorrealismo había llegado y podía desempeñar un papel en el cine latinoamericano (a pesar de que Buñuel era pre-neorealista en sus estrategias estéticas). La segunda dirección recorrió el camino de ida y vuelta; entre 1952 y 1955, cuatro jóvenes latinoamericanos viajaron a Italia para estudiar en el legendario Centro Experimental de Cinematografía de la Universidad de Roma: Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Julio García Espinosa y Gabriel García Márquez. Cuando Birri regresó a la Argentina, fundó la Escuela de Cine de Santa Fe, que se volvería tan famosa como el propio Centro Experimental de Roma. Por su parte, Tomás Gutiérrez Alea y Julio Gama Espinosa regresaron a Cuba a colaborar en *El megano* (el carbonero), que se terminó de filmar en 1954 y fue prohibida por Batista. Se le considera la primera obra del nuevo cine cubano. García Espinosa se convirtió en el líder del “cine rebelde” durante el periodo insurgente.⁵ De este modo, Gutiérrez Alea y García Espinosa serían figuras clave en la construcción de un cine que trataría de

⁵ Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America*, op. cit., capítulos 9 y 19.

fusionar temas nuevos con nuevas formas, y elaboraron un modelo para el movimiento del nuevo cine latinoamericano.

Gabriel García Márquez, el futuro guionista, terminó eligiendo la literatura. Sin embargo, en años recientes ejerce una singular influencia sobre la cinematografía latinoamericana como director de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL); entre otras cosas, supervisa la escuela de cine que se estableció en Cuba en 1986, y participó en la realización del programa *Amores difíciles* (1987), una serie de seis coproducciones para la televisión española, basadas en historias e ideas de García Márquez.

La tercera dirección muestra que la influencia del neorrealismo no se limitó a quienes viajaron a Roma para estudiar. Por ejemplo, Nelson Pereira dos Santos, en Brasil, fue parte del círculo que reconoció la importancia que tienen su estética y estrategia política para el cine brasileño. Otro gran estímulo fue la llegada al Brasil de Alberto Cavalcanti, quien inició a muchos jóvenes en el nuevo cine.

El primer corto de Pereira dos Santos, *Juventude* —financiado por el Partido Comunista Brasileño y que se perdió al ser enviado a un festival europeo—, se rodó al mismo tiempo que Buñuel hacía su debut en el cine mexicano, y su largometraje *Río 40 Grados* (1955), que sigue el ejemplo neorrealista, habría de convertirse en la primera obra del *cinema novo*.

Sin el neorrealismo nunca habríamos empezado, y yo creo que ningún país con una economía fílmica débil podría haber hecho películas que nos retrataran, si no hubiese habido ese precedente.

Nelson Pereira dos Santos⁶

La influencia del neorrealismo italiano coincidió con los movimientos políticos que estallaron en ese momento en América Latina; ni entonces ni ahora se ha podido separar la política de la estética. En Brasil, la postura de Pereira dos Santos fue parte de una posición más amplia, articulada mediante dos conferencias clave de la industria fílmica (1952 y 1953), que había sido posible durante el gobierno nacionalista de Getulio Vargas (1937-45 y 1951-54), se nutrió en la atmósfera de una creciente democratización bajo el gobierno electo de Juscelino Kubitschek (1955) y fue truncada por el golpe militar que depuso a Joao Goulart en 1965.⁷

⁶ Luis Ebert, "Neorealism", en *Latin American Visions*, op. cit., p. 27.

⁷ Randal Johnson, *Cinema Novo 5*, University of Texas Press, Austin, 1984, p. 2.

El escenario político nunca fue casual. El golpe dentro del golpe de 1968 erosionó gravemente las zonas culturales de tolerancia y llevó al cine brasileño de esa época a subrayar la metáfora y la alusión simbólica. La creación de Embrafilme en 1969 proveyó —paradójicamente— a los cineastas brasileños de una libertad de expresión ambigua durante los años del gobierno militar. Embrafilme se destacó por la falta de censura; sin embargo, las películas realizadas en esta época a menudo fueron censuradas por el gobierno.⁸

En forma similar, Fernando Birri se sintió capaz de regresar a la Argentina en 1956 porque había caído Perón; la escuela de cine que estableció a su regreso floreció en parte gracias al gobierno democrático de Frondizi (quien cayó en 1962, año en que Birri comenzó su largo exilio). *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino ha sido ampliamente reconocida como una ruptura en la relación espectador-filme que hasta entonces existía. Menos divulgados fueron la explícita agenda política que guió la creación de una trilogía tan claramente peronista que fue retirada de las pantallas después de la desastrosa vuelta al poder de Perón, o el desempeño de Getino, quien presidió el Consejo de Censura Cinematográfica bajo Perón (1973).

En Cuba se realizaron películas extraordinarias no sólo gracias a la existencia de una generación especialmente inspirada, sino también al masivo cambio social, económico, político y estético surgido a raíz de la revolución de 1959. La conciencia de esta interconexión (y de la aparición de un cine nuevo creado en el contexto revolucionario) se hizo explícita cuando el gobierno de Fidel Castro fundó el Instituto Cinematográfico Cubano (ICAIC) en uno de sus primeros actos oficiales.

No es una coincidencia que *La batalla de Chile* se haya filmado durante la presidencia de Allende en Chile; tampoco lo es que su breve estancia en el poder diera lugar a un renacimiento del cine en Chile, con cineastas que buscaban cristalizar los ideales de su gobierno en el plano estético. Inmediatamente después del golpe del 11 de septiembre de 1973,

⁸ Para descripciones de este periodo, ver Guillermo Zapiola, "Cinema Under Dictatorship", en *Latin American Visions*, *op. cit.*, pp. 38-9; Richard Peña, "The Legacy of Cinema Novo: An Interview with Nelson Pereira dos Santos", en *Reviewing Histories: Selections from Latin American Cinema*, pp. 51-2.

los militares destruyeron los equipos de cine de la Universidad y prohibieron todas las películas realizadas en los tres años anteriores.⁹

En suma, el surgimiento del nuevo cine latinoamericano no puede separarse de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar durante su desarrollo en las distintas regiones que forman América Latina. Las diferentes direcciones que está tomando el cine de hoy tampoco deben ser consideradas al margen de las circunstancias políticas de la década pasada.¹⁰

Las perspectivas críticas estadounidense y europea, que tienden a celebrar el individualismo y el genio heroico de la obra de autor, parecen ignorar la importancia de las condiciones fundamentalmente políticas que permitieron estos logros cinematográficos en América Latina. Pero tales condiciones han sido y son fundamentales para el movimiento del nuevo cine. De esta manera la cultura latinoamericana ha ocupado un terreno estratégico entre el nacionalismo y la coherencia regional. El nuevo cine ha existido entre la innovación estética y la motivación ideológica; y sus realizadores cinematográficos ocupan un espacio similar a medio camino entre el individualismo y la identificación popular.

II

Los primeros años del nuevo cine latinoamericano se caracterizaron por tratar de aplicar las peculiaridades del estilo neorrealista europeo, adap-

⁹ E. Bradford Burns, *Latin American Cinema*, UCLA Latin American Center, Los Ángeles, 1975, p. 27.

¹⁰ Del mismo modo, el desarrollo del cine latinoamericano en el periodo posterior a la guerra no puede ser separado del embargo que los Estados Unidos impusieron a la Argentina durante la segunda guerra mundial, que a su vez fue parte de la agenda del entonces secretario de estado, Cornell Hull, para derrocar al gobierno argentino. En 1942, los Estados Unidos supuestamente castigaron a la Argentina por su neutralidad durante la guerra, embargando un envío de película virgen. Esta política fue iniciada por la Coordination of Inter-American Affairs (Clan) de Nelson Rockefeller su Motion Picture Division. Al mismo tiempo, los intereses de los Estados Unidos (incluyendo a Rockefeller) comienzan a invertir rápidamente capitales en México. Esta táctica llevó a la declinación de Argentina como el productor cinematográfico preeminente de Latinoamérica, y al surgimiento de México como su principal competidor en el mercado. Ver Tim Barnard, "Popular Cinema and Populist Politics", en Barnard (ed.), *Argentine Cinema*, Nightwood Editions, Toronto, 1986, pp. 32-9, y John King, "The Social and Cultural Context", en *Gardens of Folkling Paths: Argentine Cinema*, editado por John King y Nissa Torrents, The British Film Institute, 1987.

tándolas a las necesidades y realidades latinoamericanas. En oposición al estilo hollywoodense —“star system”, filmación en estudios y narrativa lineal— que dominó durante mucho tiempo el pensamiento estético latinoamericano, los artistas del nuevo cine liberaron a la cámara de su confinamiento; las lentes pasearon por las calles. En vez de utilizar las habituales réplicas latinas del sistema de Hollywood, buscaron actores no profesionales y escenarios naturales. Los temas de su indagación pasaron de las preocupaciones de una clase ociosa y de una historia oficial, a las demandas históricas, el aquí, ahora, y las vidas de una clase que no se había visto reflejada antes de ese momento en la pantalla.

Fue un cine de resistencia que buscaba conscientemente formas inéditas para mostrar los nuevos sentimientos de una realidad latinoamericana recién descubierta. Un cine dedicado a descolonizar. Un cine de la necesidad, con diferentes significados en los diferentes países: en Cuba, un “cine imperfecto”; en Brasil, una “estética del hambre” y en Argentina, un “tercer cine”.

Cuando los primeros clásicos empezaron a llegar a las pantallas de Estados Unidos y Europa, su imagen se impuso en la conciencia crítica que acababa de descubrir el nuevo cine latinoamericano como una representación fresca de urgentes necesidades, un gemido de desesperación unido al grito por la propia identidad, un arma en la lucha por el cambio. Los cineastas de este movimiento no fueron ambiguos ni en sus simpatías ni en sus identificaciones. Hicieron un cine dedicado a los oprimidos, a los desposeídos, a la gente cuyas imágenes nunca antes se habían visto en una pantalla. Un modelo de todo el cine revolucionario que lo continuaría.

Sin embargo, desde sus comienzos el nuevo cine latinoamericano fue más complejo de lo que un modelo unilateral podría indicar. En Cuba, Tomás Gutiérrez Alea hizo su film ya clásico *Memorias del subdesarrollo*; cuatro años antes había realizado *Las doce sillas*, una divertida comedia. Mientras tanto, un año después de que en Argentina se filmara *La hora de los hornos*, Joaquim Pedro de Andrade hizo en Brasil *Macunaíma*, una película antirracional, anarquista y fantástica, mezcla de folklore e iconografía extraída de la cultura popular, con base en una visionaria novela modernista. En ese mismo país se desarrollaba el misticismo barroco de Glauber Rocha.

Hay muchos ejemplos de la heterogeneidad de estos primeros años del nuevo cine, a pesar de que la definición unilateral ya se había fijado. Ciertamente, hay tal cantidad de ejemplos que la idea de una sola definición tendría que ser abandonada.

Si hicieran falta más pruebas, recurriríamos a Fernando Birri. Durante años, su legendaria película *Tire dié*, filmada con sus estudiantes de la Escuela de Cine de Santa Fe, fue considerada el arranque del movimiento del nuevo cine, ya que hacía un retrato sin precedentes de la vida marginal de las personas que viven de la basura y de los niños que corren a lo largo de las vías, arriesgándose a la muerte para obtener unos centavos de los que arrojan los pasajeros desde el confort de los vagones de un tren. La reputación de Birri y el nuevo cine nacieron con esta obra.

Poco después de *Tire dié*, Birri hizo *Los inundados*,¹¹ donde vuelve a aparecer el tema del ferrocarril, esta vez transformado —porque en esta ocasión, Birri hizo una comedia: una comedia acerca de la gente sin hogar y los desposeídos. En la historia del cine, suelen señalarse las polaridades gemelas de los inicios: Lumiere y Melies, los comienzos simultáneos del cine documental y del de ficción, del que registra y del que produce magia. Con Fernando Birri, el movimiento reunió ambas polaridades en un solo cineasta.

Los inundados es importante porque desde el comienzo, desde los primeros aplausos al movimiento, señala un desarrollo paralelo dentro del nuevo cine que no sería reconocido por el Primer Mundo —que sí reconoció sus nuevas estrategias fílmicas y sus evoluciones estéticas. Se convierte en una especie de “prueba” de la alegría de vivir de un movimiento cinematográfico que poco a poco se fue volviendo más aceptado —y quizá más vendible— aunque podría ser presentado como el testimonio de las víctimas o el exotismo del subdesarrollo.

El revisionismo es parte de cualquier redefinición de una dirección. De este modo, examinando el estatus del nuevo cine latinoamericano al final de la década pasada, es necesario comenzar revisando sus antecedentes, de manera que los verdaderos precursores sean visibles. También se podría notar un gran cambio que afecta tanto la individualidad como el punto de vista colectivo, la frivolidad y la profundidad, la esperanza y la desesperación, la crónica y la épica, lo trivial y el acto histórico.

¹¹ Por mucho tiempo, *Los inundados* no fue conocida y careció de distribución en los Estados Unidos. La primera exhibición con subtítulos en inglés se hizo en el Toronto Festival of Festivals y en el Pacific Film Archive en 1986. Una versión en 16 m m se hizo para la serie de Latin American Visions del Neighborhood Film/Video Project y está distribuida por el Museo de Arte Moderno (Circulating Film Department).

III

En el nuevo cine latinoamericano actual hubo una precipitada redefinición estilística y temática. Los cineastas latinoamericanos sostienen legítimamente que “no hay estética sin política”; también es cierto que cada movimiento político demanda su propia estrategia estética. Los años ochenta han sido muy diferentes de los sesenta, y también lo son sus películas. Sin embargo, podemos encontrar el origen de las actuales preocupaciones y estrategias en tres obras clave del pasado, cada una de las cuales fue excepcional en su tiempo y lugar; esta excepcionalidad es notable especialmente respecto de los realizadores —dos de los cuales son mujeres, detalle asombroso si se considera el virtual monopolio masculino del nuevo cine latinoamericano.

En 1949, Matilde Landeta, una directora mexicana, filmó *La negra Angustias*, su segundo largometraje.¹² La presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), un periodo contradictorio para las mujeres en México, fue una época de profundos movimientos progresistas, marcada por la reforma agraria y la apertura de la sociedad. No obstante, el voto les fue negado a las mujeres porque Cárdenas temía que fueran una fuerza reaccionaria y votaran contra él.¹³ Las mujeres no obtuvieron el voto sino hasta 1953.

Landeta filma la historia de la hija de un famoso revolucionario que es excluida de la sociedad porque se niega a casarse y porque insiste en mantener los atributos masculinos de un marimacho mucho más allá de su adolescencia. Después de la muerte del padre, se convierte en una

¹² Nacida en 1913, desconocida en los Estados Unidos y largamente ignorada en México, Matilde Landeta fue “re-descubierta” cuando vino a La Habana en 1986 para participar en el simposio de las mujeres, con su film bajo el brazo. Para una discusión teórica completa de la película, la historia de su realización y la carrera de Landeta, ver Carmen Huaco-Nuzum, “Matilde Landeta: An Introduction to the Work of a Pioneer Mexican Filmmaker”, en *Screen*, vol. 28, núm. 4, otoño de 1987, pp. 96-105. El film sin subtítulos se exhibió por primera vez en los Estados Unidos en la serie del “Corrective Cinema” (organizado por Yvonne Rainer y Berenice Reynaud) en el Collective for Living Cinema en 1988. Marcela Fernández Violante dirigió en 1983 una película sobre la vida de Landeta para la televisión mexicana, y luego publicó “Las cineastas mexicanas” en *Voces de México*, núm. 6, diciembre de 1987-febrero de 1988, UNAM, México.

¹³ Gracias a Jean Franco, por su perspectiva e información sobre el México de los años cuarenta.

revolucionaria por derecho propio. Sin embargo, la película revierte los códigos del cine sobre la revolución: las escenas de acción heroica no resultan naturalmente adecuadas para una protagonista, y la verdadera pasión y el drama no ocurren durante los combates que se entablan entre los rebeldes y el gobierno, sino entre los hombres y las mujeres.

La batalla más notable de la película se relata en dos episodios: un intento de violación de que es víctima Angustias, y su posterior venganza, cuando captura al hombre y lo hace castrar (la escena de la castración no aparece en pantalla). Las grandes luchas no tienen lugar en el campo de batalla, sino en el campo de las emociones, cuando Angustias trata de distinguir su papel como mujer de su papel como líder, y cuando busca una salida para la trampa en que ha caído su corazón de mujer. De este modo, la verdadera línea dramática se desarrolla a lo largo del terreno de la sexualidad, en el conflicto que atraviesa Angustias al tratar de reconciliar sus identidades contrapuestas y las demandas de género.

Además de su visionaria mirada sobre asuntos de raza y género, papeles y contradicciones, *La negra Angustias* posee un final realmente inusitado: deja a Angustias fuerte, activa y en pie de lucha después de su momentánea derrota en los brazos de un amor romántico. En una época en que el cine mexicano relegaba a las mujeres a la sumisión —si no siempre durante el transcurso de la película, ciertamente en sus escenas finales— Matilde Landeta creó la excepción. Si, como lo sugiere la historiadora Jean Franco, las películas del cine industrial fueron la clave de un programa nacional, de un modelo de familia en el cual las mujeres estaban sometidas, el filme de Landeta es un hito de gran importancia política que sentó las bases para las películas latinoamericanas hechas por mujeres en los años ochenta, que incorporaron las luchas feministas como parte de un verdadero nuevo cine latinoamericano contemporáneo.

Unos años después (1962), Fernando Birri estuvo a cargo en Argentina de la Escuela de Cine de Santa Fe, que con el tiempo se manifiesta como un bastión temporal. A pesar de que la mayor parte de las películas realizadas allí fueron trabajos de grupo y documentales, Birri imaginó un momentáneo alejamiento de estas temáticas con su proyecto de comedia. En *Los inundados*, Birri analiza la vida de una familia sin hogar que vive en un vagón de tren abandonado y se convierte en cause célebre cuando la burocracia gubernamental la incorpora a un tren en movimiento, del cual no puede bajar, y después la deja en una vía lateral, donde la notoriedad le gana un lugar en la comunidad.

Lo más interesante de esta película es la insistencia de Birri en la alegría, su énfasis en la subjetividad vital que caracteriza a la colonia de intrusos, y las hilarantes respuestas de la familia a sus tribulaciones y reveses. También es muy importante la creación de personajes particulares que no son ni tipos ni arquetipos, sino identidades definidas, expansiones del individualismo en lugar de negaciones de él. Con esta película, Birri cambió la óptica desde la cual han sido vistos los desposeídos en la sociedad, al pasar del concepto de “el pueblo” al de “las personas”, tan raramente usado en retórica. En este sentido, Birri creó las condiciones necesarias para centrar la atención en la subjetividad, una de las características del nuevo cine latinoamericano de los ochenta.

La tercera obra clave del pasado es *De cierta manera* (1974),¹⁴ de la directora cubana Sara Gómez. Trasladándose como Birri del documental a la ficción, pero en un contexto muy diferente, Gómez utiliza elementos formales e ideológicos tanto del documental como de la ficción, y se opone para interrumpir el melodrama con la inserción de “una persona real en esta película”, o el discurso autocomplacido del asistente social con un documental que lo desmiente. De cierta manera ya era un ejemplo por sus innovaciones formales, pero ahora, en el contexto de esta breve historia del nuevo cine latinoamericano, se vuelve fundamental por su desafío implícito —planteado tanto en términos psicológicos como experimentales— y por las suposiciones ideológicas y sociológicas que formula. Gómez refuta sistemáticamente la retórica revolucionaria y los análisis políticos correctos, para realizar una extensa pintura de la vida en un vecindario negro y lumpen bien conocido por ella. Hasta hoy, es la única mujer que ha dirigido un largometraje en Cuba, y aporta una clara crítica del machismo y de las consecuencias del orgullo del varón.

Combina el humor con el relato documental, y repite el logro de Birri al revelar la fuerza de ambos medios. Al enfocar la raza y el género, continúa el logro de Landeta con una narración que explora ambos aspectos. De cierta manera es quizá la primera película “postrevolucionaria”, pues evalúa los problemas que no han sido ni causados ni resueltos por la revolución, y que aparecen en forma endémica. De esta manera, muestra una temprana conciencia de la potencial disyuntiva entre la

¹⁴ La película fue completada por Tomás Gutiérrez Alea, quien fue su mentor y luego entusiastamente exaltó la memoria y el ejemplo de “Sarita”.

descripción de un individuo y la de una sociedad, con una eficaz demostración de que las nuevas alternativas estéticas deberían ser investigadas para que continúe esta trayectoria.

Estas tres películas —*La negra Angustias*, *Los inundados* y *De cierta manera*— comparten una característica: niegan la “otredad” a sujetos que antes aparecían marcados por ella, y revelan comprometidamente las inscripciones narrativas de “otro”, sí mismo, identidad y subjetividad. Las tres películas comparten una contemporaneidad con nuestras actuales inquietudes, más allá del momento histórico en que fueron filmadas —momento en que, por lo demás, fueron tan anómalas, cada una en su contexto nacional y temporal. En el periodo que va de finales de los años cuarenta a mediados de los setenta, estas películas ofrecen una apropiada plataforma desde la cual podemos apreciar el movimiento que se desarrolla en nuestros días.

Si el primer periodo del nuevo cine estaba fuertemente identificado con las demandas de los desposeídos y con una visión amplia de la historia, en términos tanto ideológicos como folklóricos, y si las excepciones a esta regla —como las tres películas reseñadas más arriba— podemos considerarlas completamente fuera de serie, es apropiado pensar que la actual fase del nuevo cine sigue el camino trazado por estas últimas cuando se aparta de lo épico para concentrarse en la crónica, cuando no relata acontecimientos excepcionales, y deja aflorar la naturaleza extraordinaria de lo cotidiano. Estas películas marcan el cambio de la “exterioridad” a la “interioridad”. En lugar de expresar lo político predecible y explícito (luchas laborales o agrarias, movilizaciones en masa...), a menudo dirigen su atención a lo político implícito en el plano de la fantasía, la banalidad y el deseo, que corresponden a un cambio en las reglas estéticas. Este cambio ha abierto, y no por casualidad, el campo del cine a las mujeres.

El tránsito de la exterioridad a la interioridad atañe a nuestro sentido de lo individual y de lo colectivo. Las nuevas películas muestran una demanda de lo individual —que puede tener consecuencias progresistas o reaccionarias, ya que la práctica y el concepto del individualismo se mueven potencialmente en las dos direcciones. En el nuevo cine latinoamericano de hoy, la vieja frase “lo personal es político” puede ser casi escuchada, susurrada bajo la superficie. Sin embargo, esa expresión no tiene un carácter privado, sino que es visiblemente social, política, pública.

Las películas del nuevo cine latinoamericano de los ochenta están comprometidas, en términos cinematográficos, con la creación de lo que yo llamaría una “subjetividad colectiva”. Están preocupadas, casi obsesionadas, con una nueva mirada hacia el interior, que ofrezca la posibilidad de un corte radical con el pasado, con una propuesta que pueda poner en la pantalla el mundo íntimo de las personas cuyas vidas llegaron a esas mismas pantallas hace treinta años, en su etapa de lucha y de exterioridad.

¿Qué razones determinaron este cambio de rumbo? Las películas de los años ochenta reflejan las circunstancias políticas de su creación. El comienzo de los ochenta fue una época de profundas modificaciones en varios países latinoamericanos. En Cuba, el éxodo Mariel produjo cambios y revaloraciones. En Argentina, la derrota en las Malvinas significó el final del dominio militar y la elección de un nuevo gobierno. En Brasil, los militares abandonaron el poder después de que un proceso nacional logró cristalizar en un gobierno constitucional. En Uruguay también llegaron a su fin los años de dictadura. En Venezuela, el fin del boom petrolero convirtió a una sociedad próspera en una sociedad deficitaria. En Puerto Rico, el escándalo del Cerro Maravilla acabó con los esquemas de la corrupción.

Ciertamente, las democracias que han reemplazado a los gobiernos militares de Argentina, Brasil y Uruguay bien pueden ser llamadas pseudo-democracias, inestables y vulnerables frente a las presiones militares y económicas. Muchas personas sospechan con razón del gran interés que han mostrado los Estados Unidos en las “elecciones libres y democráticas”. La crisis en América Latina se centra en lo económico, más que en lo gubernamental, ahora que el siniestro nombre del imperia-lismo es: Deuda Externa. A pesar de todo, los años ochenta y noventa son sin duda diferentes de los sesenta, y los realizadores cinematográficos—inclusive aquellos veteranos que siguen trabajando y produciendo películas en estos años— conocen las diferencias y lo demuestran con sus nuevas estrategias narrativas.

IV

Cuando cae una dictadura, la gente se convierte en una gran devoradora de cultura. Necesita exorcisar el horror.

Beatriz Guido¹⁵

Cuando el marco político pasó de fascista a post-fascista, el cine heredó las mismas obligaciones de cambio que heredaron los partidos de oposición en el sector electoral. En este nuevo ambiente, el cine se vuelca hacia adentro y permite a los espectadores construir una relación alternativa —no sólo con su gobierno, sino también con un auténtico nuevo sentido del sí mismo. Semejante cine es un elemento indispensable en la evolución de un nuevo ambiente socio-político. Si lemas, panfletos, sindicatos, fueron algunas de las claves para el cambio político, carácter, identidad, empatía y, sobre todo, un sentido de la realización personal tienen ahora una importancia igual en la evolución política.

Se podría argumentar que el proceso democrático (o pseudodemocrático) se ha convertido en la influencia estética decisiva del nuevo cine latinoamericano contemporáneo, ya que su temática se ha trasladado de lo “revolucionario” a lo “revelatorio”. Así como la acción política opositora requirió cierto tipo de cine, la participación individual en un gobierno legítimo requiere de otro. Como dice Joao Carlos Velho, crítico del *Jornal do Brasil*: la “estética del hambre” del *cinema novo* ha dado lugar al “hambre por la estética”.¹⁶ En términos similares, en un simposio de mujeres dentro del Festival Internacional del Nuevo Cine

Latinoamericano, en la Habana (1986), una actriz argentina habló sobre el auge que estaban teniendo en todas partes los nuevos talleres de conciencia y de terapia corporal: la gente trataba, literalmente, de quitarse del cuerpo los años de represión que había sufrido. En el mismo periodo apareció un artículo en el *New York Times* que detallaba los métodos terapéuticos en boga para disminuir la pena causada por la desaparición de niños; el texto llegaba a la conclusión de que la intervención terapéutica más efectiva había sido la vuelta a la democracia, porque permitía hablar de asuntos que antes eran secretos, y ésa era la salida necesaria para drenar las heridas políticas y emocionales.

¹⁵ Nissa Torents, “An Interview With Beatriz Guido”, en *The Garden of Folkling Paths*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶ Gracias a Joao Luis Vieira por esta cita.

Hablar de lo que antes era secreto es uno de los temas importantes del reciente nuevo cine latinoamericano. En Argentina, en 1987, un joven director llamado Carlos Echeverría usó la forma documental para intentar descubrir los secretos que no eran aceptados por una sociedad que prefería vivir haciendo de cuenta que “todo era normal”. Su *Juan: como si nada hubiera sucedido* se propone investigar el caso de un joven desaparecido. Un joven periodista radical, alter ego del primero, acompaña al director en su viaje a través de la sociedad argentina, y como un detective, entrevista frente a la cámara a los principales sobrevivientes de la matanza. La inexorable lección de la película es que los secretos sólo se liberan en la medida en que llevan a la acción, en la medida en que son valorados. Sin embargo, este film no tiene un final feliz; ninguna “verdad” llega a ser descubierta. Sólo se sigue persistentemente una pista que lleva a decepciones y subterfugios, para concluir en la Ley de Punto Final que asegura la impunidad de los militares.

Tampoco podía funcionar *Veinte años después* (*Cabra marcado para morir*) de Eduardo Coutinho sin proponerse develar un secreto: la identidad de una legendaria figura de las luchas laborales (la viuda de un líder sindical mártir que estuvo oculto durante veinte años bajo otra identidad) a quien Coutinho sigue con la cámara por todas partes. El realizador lleva la revelación de secretos de lo públicamente político a lo familiar y, finalmente, sigue a los hijos e investiga las consecuencias emocionales de la represión militar en esa familia fracturada. Esta película fue un gran éxito en el Primer Festival de Cine de Río; el público la ovacionó de pie en el momento de la transición a la democracia de 1984. Significativamente, para Coutinho es tan importante revelar secretos privados como revelar secretos públicos; al hacerlo, subraya el creciente interés en lo personal, característica central del nuevo cine latinoamericano contemporáneo.

En *Gerónima*, Raúl Tosso mezcla el documental con la ficción para delatar otro tipo de secretos: la sobrevivencia de los indios a pesar de que en Argentina se haya proclamado oficialmente su extinción. Describe visceralmente y con detalle el penoso encarcelamiento y el interrogatorio de Gerónima y de sus hijos en un hospital, por el singular pecado de vivir una vida marginal y por conservar sus costumbres indígenas. Tosso afirma que el etnocidio es tan grave como el genocidio y muestra lo privado como una esfera de lucha, ya que todo lo que se quiere decir con el término “cultural” está aislado dentro del inestable receptáculo de la identidad individual. Hay dos aspectos de la película que son particularmente escalofriantes: primero, el personaje de Gerónima Sande lo re-

presenta una actriz que pertenece a la tribu de los mapuches, a la cual pertenecía el personaje; y segundo: la banda de sonido está hecha en su mayor parte con la voz de Gerónima grabada durante las sesiones del interrogatorio con el personal del hospital. Aquí, la alienación psíquica es equiparada con la muerte y, en efecto, conduce a ella.

Menos política, pero igual de interesante es *El secreto de Romelia*, de la cineasta mexicana Busy Cortés. En este film se trata el tema de la virginidad y se muestra el drama interior de las señoras provincianas de cierta época en la que el código de honor del macho domina el destino de las mujeres. El secreto es un tesoro de descubrimientos para las siguientes generaciones, una caja de Pandora que se transmite de madre a hija.

La revelación de secretos en estas películas es un aspecto del movimiento hacia la "interioridad"; pero se conduce más allá de lo concreto, hacia lo imaginario, en las cintas de ficción de la década pasada. En el campo de la ficción, la influencia de las directoras y las ideas feministas sobre comportamiento, gesto y ritmo, se vuelven cada vez más pronunciadas. La interioridad no es un alejamiento de la sociedad, sino más bien un nuevo compromiso con ella. Un nuevo orden social necesita una nueva narrativa cinematográfica que construya un nuevo espectador, ya sea mediante un despliegue de procesos de identificación o mediante la estructuración de nuevas estructuras formales; aunque el primero se ha extendido más que el segundo, los dos modos de expresión están representados en el nuevo cine latinoamericano de los ochenta.

Desde esta perspectiva, *La hora de la estrella*, de Suzana Amaral, es una obra clave. Su tema puede ser el de la resistencia (relato de una nordestina pobre que llega a la gran ciudad y es atropellada por un automóvil), pero su tratamiento no le debe nada a los hábitos de pensamiento históricos o sociológicos. Dice Amaral: "Lo que es importante es lo que está detrás de la gente, la vida interior [...] Los hechos pueden ser importantes, pero lo que cuenta es lo que hay detrás de los hechos [...] Mi película muestra que los pobres también tienen fantasías, que también sueñan y quieren ser estrellas".¹⁷

Su personaje central en la película, Macabea, es una revisión modernizada y con cambio de género del antes mencionado Macunaíma: su

¹⁷ Entrevista personal con B. Ruby Rich, Toronto Festival of Festivals, septiembre de 1986.

rudimentario yo es a la vez la metáfora y la representación concreta del Brasil. Porque Macabea no es sólo la anti-heroína: es virtualmente el anti-personaje de una película que Amaral ha llamado "anti-melodrama". Macabea tiene un trabajo horrible que desempeña horriblemente; tiene relaciones marginales o de explotación con sus compañeros de trabajo, con sus compañeras de habitación y con su novio; terror, miedo, atracción y repulsión de/hacia los hombres; y una espantosa asimilación de lo peor de la cultura de consumo.

Amaral critica explícitamente la cultura de masas en la vida de los no emancipados, al mostrar a Macabea y a sus compañeras de habitación siguiendo la telenovela diaria a través de la ventana de un departamento vecino. En forma similar, muestra la realidad de la conciencia lumpen mediante un medio masivo determinante: la Radio Reloj, una estación que transmite constantemente información sin sentido, reiterada a lo largo de la película por una Macabea que es su oyente devota. Al final de la película, Amaral contabiliza los efectos del subdesarrollo, del neo-colonialismo y de los medios masivos de comunicación con su recreación de una fantasía de la cultura pop que Macabea abraza como su último deseo y testamento, pero que por sus mismos orígenes no puede ser más que algo obscuro y fatal.

Una escena de la cinta muestra sin ambigüedad la distancia que recorrió emocional e ideológicamente desde su niñez hasta el presente; es la escena en que Macabea crea un momento para sí misma, sola en su habitación, ilícitamente, durante el día. Se encierra, enciende su adorado radio, quita las sábanas de su cama y comienza a bailar alrededor del cuarto. Es su primer momento de soledad; probablemente no volverá a tener otro, y esto se representa con la desesperada urgencia de un lujo fugaz. Es el primer momento en que Macabea toma conciencia de sí misma: de la persona que hasta entonces nunca había descubierto su propio ser. Alterna el sentirse y el verse en el espejo; escucha el radio y experimenta ese lujo. Macabea presenta al espectador una escena de victoria igualmente gloriosa en su espíritu liberadora de sus implicaciones y heroica en su triunfo, como las escenas de las películas de los sesenta. Este momento de identificación y definición de sí misma, en un espacio que al comienzo parece vacío, cuando la música repite la pseudo-información que siempre satura el ambiente de Macabea, es como un símbolo de la nueva dirección cinematográfica que comienza a insinuarse, y que todavía no es visible para los críticos y espectadores del Primer Mundo.

Otras películas de directoras latinoamericanas de los ochenta insisten en la vida emocional como un lugar de lucha e identidad con el mismo valor que han tenido los lugares más tradicionales que definieron y continúan definiendo al nuevo cine latinoamericano.

Tizuka Yamasaki, en *Patriamada*, trata de mezclar el documental con la ficción para asir las emociones que yacen detrás de los acontecimientos. Filmada en Brasil, cuando el país se estaba debatiendo en la transición hacia un gobierno civil, la película tiene tres actores que aparecen en todas las tomas de acontecimientos públicos masivos y mítines históricos; el melodrama se desarrolla dentro de ese proceso. Ilustra lo contradictorios que pueden ser los códigos de la ficción y del documental; insiste en la igualdad de lo privado y lo público, de lo femenino y lo masculino, de lo sexual y lo político. Planear un bebé y planear un gobierno se convierten en una mutua metáfora.

Quizá no haya sido por casualidad que María Luisa Bemberg haya filmado *Camila* poco después de que Argentina volviera a la democracia. *Camila* redefine agudamente la lucha política como lucha sexual en su interpretación del sonado caso de un sacerdote y una joven aristócrata cuya historia de amor se convirtió en desafío ejemplar al represivo patriarcado de entonces; el asesinato de los amantes expresa la ecuación sexualidad/liberación inherentes en el relato.

Al situar la lucha sexual en el plano de otras luchas ideológicas, Bemberg fue capaz de incluir a las mujeres en el rango de heroínas y libertadoras, sin caer en las contradicciones en que cayó Matilde Landeta con su *Angustias*, años atrás, en México. Para Bemberg, el cambio radical en el área de cuestionamiento no fue acompañado por un cambio paralelo en el aspecto formal, sino más bien de la creación de un cine de arte impecable (exquisito, transparente, de perfecta periodicidad) al servicio de una nueva idea.

De manera similar, *Miss Mary* de Bemberg sitúa la rebelión en el terreno de la sexualidad, tanto para los niños de la aristocracia como para su institutriz inglesa (encarnada por Julie Christie). La historia se refiere a la realización personal de la institutriz y de los niños a su cuidado, que llegan a la mayoría de edad en un medio de ricos argentinos anglófilos en vísperas de la segunda guerra mundial. En la elaboración de la identidad sexual de las niñas y los modos patriarcales de su represión, se muestra explícitamente en forma paralela el surgimiento del peronismo que Bemberg presenta alternando escenas documentales con reconstrucción de época. Para Bemberg, las mujeres son el campo de

batalla donde se juegan la represión y la liberación; una batalla que no cesa, que ella concibe alojada en la familia nuclear y que terminará por estallar en toda la sociedad. En esta película, la menstruación es un trauma; los actos sexuales conllevan un riesgo psíquico y el peronismo se construye en los dormitorios de la nación.

En épocas en que México (1985) no mostraba señal alguna de fractura en la siempre renovada fortificación del PRI (el partido que parecía que iba a gobernar el país para siempre), Paul Leduc quebró la tradición cinematográfica con su película *Frida*. Esta obra emerge de una tradición nacional y cuestiona sus cómodas presunciones, tanto en el plano cinematográfico como en el ideológico. Leduc hizo una película inspirada en Frida Kahlo, artista plástica cuya reputación es hoy índice de la diferencia de evaluación que significaron los recientes estudios feministas, lo que incluye una revaloración de las jerarquías en la historia del arte. Es precisamente esa diferencia entre lo público y lo privado lo que se presenta como un paralelo exacto del cambio que afecta al nuevo cine latinoamericano desde sus comienzos hasta nuestros días, y cuyo eco percibimos en la propia evolución de Leduc desde el cuadro popular *Reed, México insurgente* (1972) hasta la visión privada que aparece en *Frida*.

Frida Kahlo es conocida ahora por diferentes razones: pintora admirada, esposa de Diego Rivera, víctima de una disminución física provocada por un accidente, amiga íntima de Leon Trotsky, miembro del Partido Comunista Mexicano, portadora de ropa indígena y amante de personas de su mismo sexo. Leduc no ocultó nada de esto ni subrayó alguna de esas características en detrimento de otras. Continuó la dirección de tantos historiadores que se basaron en lo que él llama “la historia del chisme” para componer los detalles de la vida de Frida, descartando los textos mistificadores. En forma más radical aún, eligió mostrar el compromiso de Kahlo con lo visual, basando su película en la imagen, el gesto y la sensualidad, en lugar de basarla en el diálogo ininterrumpido, tan común en el cine mexicano.

Quizás el proyecto de *Frida*, el más audaz formalmente hablando de cuantos hemos comentado aquí, tiene una particular importancia ideológica. La pintora Kahlo, largamente ignorada e infravaluada precisamente por ser mujer, un cuerpo, un dolor sexuado, una escisión psíquica, produce su obra en un tiempo en que el arte políticamente correcto mostraba a los trabajadores —y no cuerpos entablillados de bebés— y la escala de lo aceptable era lo masivo y lo público —los murales—, y no pequeñas telas encerradas como las de Frida Kahlo, condenadas como la

distracción de una excéntrica, pasatiempo sin valor de una persona que en otro plano estaba políticamente comprometida y que, desafortunadamente, había nacido mujer. Dada la evolución de exterioridad a interioridad que este artículo quiere destacar, Paul Leduc no podía haber elegido un tema más relevante. Y significativamente, él tiene una clara conciencia de su elección: “Frida estaba encerrada en su cuerpo, en su casa, en su estudio. En medio de todos los ruidos de su época (la política, las manifestaciones), estaba su expresivo silencio de imágenes”.¹⁸ Al reconocerle al viaje hacia adentro de Frida un lugar equivalente en la historia del viaje hacia afuera de John Reed, Leduc tira su sombrero a la arena del más audaz revisionismo, comprometiéndose a reemplazar la épica por la crónica, y enlazando con un sentido nuevo el placer y el dolor que también han estado presentes a lo largo de la historia.

Vera, de Jorge Toledo (Brasil, 1987), se filmó durante el proceso de democratización y es posterior al film de Bemberg. Se ajusta a la trayectoria pionera de Leduc al profundizar en el análisis de la identidad sexual como un acto político. Comienza con la salida de una joven mujer del orfanato/reformatorio y rastrea su vida hacia atrás y hacia adelante. Muestra sus intentos por desentrañar el enigma de su género y reinventarse literalmente a sí misma como hombre. Su ambición sobrevive a los intentos sádicos del administrador de la prisión que quiere humillarla a ella y a las de su clase: “Me interesa este asunto de las marimachos.. . bien, tú eres un marimacho, vamos a ver tu agujijón”. E intenta derribar las normas, organizando bailes con una institución vecina y trayendo verdaderos hombres para bailar con las mujeres. Mientras tanto, las jóvenes discuten entre ellas la ambigüedad de la vida: fuera de ese cubil de marimachos son insultadas y golpeadas.

En su total aislamiento, creándose a sí misma, en medio de la alienación y la desesperanza, el personaje de *Vera* (basado en parte en la historia real de una mujer que salió de un encierro semejante para escribir poesía, narrar su vida y luego suicidarse) tiene mucho en común con la figura alegórica de Macabea, creada por la compatriota de Toledo, Suzana Amaral. Al tomar a la anti-héroe como heroína, Toledo ancla su

¹⁸ Entrevista personal con B. Ruby Rich, Toronto Festival of Festivals, septiembre de 1986.

tragedia en los detalles de la identidad de género, y en su estructuración sexual. Es un drama específico, dolorosamente femenino. Es un drama preocupado no por la acción, sino por el lenguaje mismo: en el teclado del procesador de palabras, Vera encuentra la misma total derrota que en la cama.

Sin embargo, Toledo nunca abandona por completo la metáfora, la posibilidad de que Vera represente no sólo a la mujer, no exactamente a la lesbiana, no sólo a la mujer que quiere ser hombre, sino quizá también al propio Brasil —el país que emergió recientemente de la prisión, inseguro de su identidad, formado y deformado por su cautiverio, arrojado de pronto a la deriva en una zona donde le resulta difícil reconocer sus deseos, que permanecen callados, transgresivos e inalcanzables. Vera representa la atención erótica tan exitosamente que, al final, la lucha por la definición de género le parece al espectador tan respetable como cualquier otra lucha latinoamericana por la autodeterminación.

V

Hemos peleado para que la gente tuviera derecho a la educación, derecho a una casa, derecho a la comida, pero olvidamos que el pueblo también tiene derecho a la alegría.

Ruy Guerra¹⁹

Si Paul Leduc puede ser visto como el autor de una película que es casi lo contrario de su primera obra—la cual lo ubicó en el canon del nuevo cine latinoamericano—sucede lo mismo con Fernando Solanas, pero en forma más acentuada. Solanas, autor del clásico teórico de la revolución del Tercer Mundo, *La hora de los hornos*, eligió filmar nada menos que películas musicales: *El exilio de Gardel* y *Sur*. Esta última, al igual que la película de Toledo, tiene la prisión como tema central. Esta vez, sin embargo, con una estrategia temática que pareciera revertir el temprano dogma de Solanas: plantea como drama central la posibilidad de que un hombre perdone a su mujer la infidelidad de que lo hace objeto durante los años en que está encarcelado. La estabilidad emocional del protagonista depende de este

¹⁹ Entrevista personal con B. Ruby Rich, Toronto Festival of Festivals, septiembre de 1986.

hecho, y no de su vuelta al compromiso político. Se asigna una prioridad a la vida privada; ahora, las emociones requieren tanto compromiso y acción como requirieron los acontecimientos de las décadas anteriores.

De esta manera, Solanas toma la noción de interioridad y la transforma en una noción estética. El paisaje urbano de Buenos Aires toma un carácter artificial, sus calles se convierten en el plano ciudadano del alma, una pantalla sobre la cual se pueden proyectar memorias y anhelos. El drama interior de la película es exteriorizado al pasar el protagonista su primera larga noche de libertad debatiéndose con las figuras de su imaginación que aparecen en calles y esquinas envueltas en el humo y la niebla de la memoria.

Después de años de exilio, Solanas vuelve a la Argentina a continuar su obra. En los tiempos de *La hora de los hornos*, habría sido el espíritu del Che o el de Perón conduciendo la Argentina. Ahora, en *Sur*, es el espíritu de Carlos Gardel —lleno de nostalgia y romanticismo— el que Solanas elige homenajear. El tiempo en la cárcel está ligado con la actividad política. El futuro está atado a los actos de restauración emocional que pueden activar los sentimientos congelados durante años de gobierno militar.

Ruy Guerra, el director brasileño que, como Solanas, es identificado con los primeros años de oro del nuevo cine latinoamericano, y particularmente con los cimientos del cinema novo, también volvió de un largo exilio para hacer una película musical. Su *Ópera de Malandro* mezcla también romanticismo y rebelión, esta vez en el inverosímil ambiente de la ópera de los tres centavos de Brecht, adaptada para el submundo de Río en vísperas de la segunda guerra mundial, con música de Chico Buarque. Ruy Guerra defiende su paso del post-neorrealismo al género musical: “la ópera es una forma política”. El desaparecido Manuel Octavio Gómez estaría de acuerdo. Su penúltima película, *Patakin* (la primera película musical cubana), es un homenaje a la subcultura de santería, con personajes rituales que representan las luchas más antiguas: hombre contra mujer, bien contra mal, laboriosidad contra pereza, todo codificado para que resulte un comentario sobre el estado de la revolución cubana en los años ochenta.

La búsqueda contemporánea por el significado del placer, y el placer del significado, en una sociedad post-fascista o post-revolucionaria o post-*boom*-económico, alcanza una forma de sugestiva apoteosis en *Sonhos de menina moca*, la reciente película brasileña de Tereza Trautman. Aquí los numerosos temas ya activados por los directores latinoamerica-

nos toman una forma aún más sorprendente que el reciclaje musical: la forma del melodrama cercano a las telenovelas. Como muchas de sus compañeras, Trautman se interesa por los secretos que son revelados, por la ruptura de la prohibición, por nombrar lo innombrable. Al igual que Jorge Toledo, sitúa la construcción sexual en el centro de la vida política.

Sonhos de menina moca tiene una estructura de cliché —un aristocrático encuentro de familia, en la hacienda, el último fin de semana antes de que la madre ponga la casa en venta. Se relata una larga noche catártica en la cual se revelan secretos y hay un reagrupamiento de parejas —y se introduce un significado ideológico en la trama. Trautman insiste explícitamente en desafiar el viejo orden de prioridades políticas con una nueva agenda de género: la apariencia comercial y el ritmo de la película se acompañan con un sentido cómico femenino transgresivo y una revelación epifánica que sacude el orden establecido. La familia central de la película está dedicada a la memoria de su hijo favorito, desaparecido durante los años del gobierno militar. De pronto, la hija del antiguo mayordomo (ebria y en pánico porque no sabe a dónde irán a vivir ahora ella, su padre y su hija adolescente) revela la identidad del padre de su hija —que resulta ser ese mismo hijo desaparecido, quien la violó hace muchos años. Éste es un material peligroso, mezcla de mensajes políticos con el género de la comedia sexual, pero al mismo tiempo, revela todo el camino recorrido por el nuevo cine latinoamericano al reenfocar sus temas y su historia desde otra perspectiva. Ciertamente, la presencia de directoras en un ámbito donde antes casi no las había es un factor importante para esta reconsideración. Si *Sonhos de menina moca* tomó la figura del desaparecido e insistió en revisar su idealización desde una perspectiva de género, entonces, un reciente documental dramático puede dar un paso semejante —ver el asesinato y la tortura desde una perspectiva de género, a través de los testimonios de las mujeres sobrevivientes.

En *Qué bueno verte viva*, la directora Lucía Murat enfoca una figura que es en sí misma una contradicción en el contexto latinoamericano: la figura de esta mujer guerrillera que sobrevivió a su martirio para hablar.²⁰ Y ciertamente habla, mientras la directora entrevista a unas muje-

²⁰ La película fue estrenada en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, diciembre de 1989. Recibió un premio del jurado. Se estrenó en Estados Unidos en la primavera de 1990, en el San Francisco Film Festival.

res que lograron sobrevivir “sin volverse locas” después de haber sido militantes en la lucha armada contra el gobierno militar, y después de haber sido capturadas, encarceladas y torturadas. El documental mezcla entrevistas directas (la mayoría en videotape) con tomas de mujeres contextualizadas en su vida diaria y aspectos más antiguos de sus vidas en el periodo de la dictadura (a veces sólo titulares de los diarios donde se anuncia su detención), películas caseras de una de las mujeres que está en prisión, y las actitudes actuales hacia ellas en el Brasil postmilitar.

Irónicamente, el área de la película que trata de manera explícita el tema del género en las narraciones de sobrevivencia, es la más débil: aquella en que una actriz —que representa a la torturada, a la amiga, a la amante o a la audiencia— mira directamente a la cámara y dice lo que no debe ser dicho. Se descubre entonces que la mecánica de la tortura no es lo indecible, sino el espacio emocional de la sobrevivencia, la literal subjetividad de la torturada. Es el riesgoso testimonio del amor, del sexo, de la intimidad y de los pormenores sociales que la directora Murat maneja en un gesto de identificación emocional con su personaje. En boca de una conocida actriz se pone algo que habría producido desaprobación si no fuese dicho por una mujer de ficción. Quizás el estilo de actuación (teatral, irónico, melodramático) lleve la estrategia al fracaso; pero al mismo tiempo, los tabúes que Murat quería evitar vuelven a sabotear el intento. La figura de la mujer luchadora es siempre contradictoria en las sociedades patriarcales; entonces, la sobrevivencia se convierte en una doble contradicción, triple cuando la sobreviviente, convertida en madre, basa su demanda de salud y sobrevivencia en la propia maternidad.

Cuando Murat intenta desconstruir el mito que ha sido habitual y último recurso de reacción frente a estas figuras, recorre un terreno completamente nuevo. No es una sorpresa que fracase ocasionalmente, como tampoco lo es que los testimonios de los personajes —que hablan transparentemente al público mediante una amplia gama de recursos para el distanciamiento— conmuevan a los espectadores en entusiasmos renacientes. *Qué bueno verte viva* rehace el género y en este proceso formula una serie de preguntas retroactivas sobre la construcción histórica del héroe varón.

VI

Una idea sobre el cine que predominaba cuando nosotros iniciamos este camino, es una idea muerta hoy en día [...] Debemos mirar colectivamente hacia el futuro. Al convertirse el cine en un dinosaurio en extinción, aparecen lagartijas y salamandras que sobreviven la catástrofe. Hoy, de frente a la reconversión y a la crisis, la respuesta debe incluir a la especie. Debe nacer de la acción colectiva y solidaria [...] Tenemos mucho que hacer. Sobrevivir, sí. Sobrevivir no sólo como directores de cine y video, sino como culturas, como ejemplos de dignidad nacional.

Paul Leduc²¹

En los ochenta, la deuda nacional es el problema más grande [...] Podría parecer que hemos retrocedido, que no hemos hecho ningún progreso. Podría parecer que los sesenta fueron radicales y los ochenta regresivos [...] Ahora el peligro es intentar hacer un cine “más perfecto” para intentar atraer al público. Es un peligro porque la política no puede volver atrás, pero el cine sí puede.

Julio García Espinosa²²

Pero ¿qué pasó al término de la década de los ochenta, que había comenzado con tanto optimismo?

En Venezuela, hubo grandes disturbios de la población hambrienta. Se rompían los más caros estereotipos sobre la estabilidad latinoamericana. La jactanciosa promesa de democracia no resistía cuando enfrentaba la pinza internacional de merma económica y negociaciones con el FMI. Las nociones de autodeterminación habían sido aplastadas con el fraude del PRI en las elecciones mexicanas de unos meses atrás. Brasil fue testigo del asesinato de Chico Méndez y de la intensificación de la crisis amazónica. Cuba sufrió el desastre de las revelaciones de Ochoa (junto con el serio desafío que significó para el gobierno responder a la perestroika y al Glasnost). Argentina sufrió también asaltos a supermercados, la elección de Menem (el candidato peronista) y —como Brasil— un inimaginable índice de inflación. El último año de la década resultó sumamente costoso para el continente. En cada uno de esos paí-

²¹ Paul Leduc, “Dinosaurs and Lizards”, en *Latin American Visions*, *op. cit.*, p. 59.

²² Declaración en respuesta a este trabajo, Bellagio, Italia, 1989, notas de la autora.

ses, la economía para la producción fílmica bordeó el desastre: los mercados locales no pueden recuperar la inversión para los presupuestos requeridos. Los planes que exigieron estrellas y fondos internacionales para iniciar la coproducción fracasaron ante el cierre de salas cinematográficas cuyo mantenimiento ya no era rentable ante la distribución de videocassetes.

Los ochenta también fueron una época de optimismo. El nuevo cine latinoamericano se revisó y reinventó. El rompimiento del tabú y de la prohibición, que liberó la imaginación y la fantasía; el respeto por lo mundano y cotidiano, la introducción de la música y el humor, la construcción de nuevas estrategias narrativas y la reconsideración de la relación con el espectador, contribuyeron en conjunto a lo que yo he identificado como la monumental tarea de forjar una nueva subjetividad colectiva. Elegí interpretar estas tendencias desde un punto de vista optimista, pero también puedo hacer observaciones sobre efectos menos saludables de un cierto tipo de individualismo.

Al rastrear el tipo de estrategias necesarias en las declinantes economías cinematográficas latinoamericanas, considero importantes las alianzas recientes que se han establecido entre la forma tradicional de la autoría —esencialmente conservadora— y las formas de coproducción internacional.

Amores difíciles, una serie de largometrajes —producida por y para la televisión española— basada en ideas y guiones de Gabriel García Márquez, utiliza los talentos de notables directores latinoamericanos y españoles. El convenio al que la gente se refirió jocosamente como “el regreso de los conquistadores” tuvo un rating altísimo. Se hizo una premiere en el Museum of Broadcasting de Nueva York, en el Sundance U.S. Film Festival de 1989, y se dieron exhibiciones en la televisión pública y en los cineclubes de los Estados Unidos.²³ Algunas de las películas fueron excelentes, pero había problemas en la serie: uno de ellos fue la ausencia total de mujeres directoras en el grupo de realizadores.²⁴

²³ “El regreso de los conquistadores” está tomado de un comentario que me hizo Helga Stephenson, directora del Toronto Festival of Festivals, tal como aparece en mi artículo sobre la serie en *el New York Times* en agosto de 1989.

²⁴ La película venezolana *Un domingo feliz* estaba originalmente programada para ser dirigida por Fina Torres, pero ella abandonó el proyecto supuestamente por diferencias irreconciliables con García Márquez.

Un verdadero peligro de la serie es que tiende a eliminar toda especificidad política. Al presentarse como una creación de García Márquez, cae fácilmente en la pauta de las co-producciones: el novelista, atornillado en el engranaje de las atracciones, es presentado como si fuera un actor famoso. De manera similar, las cualidades individuales de cada realizador se subordinan a la producción de un conjunto homogéneo el cual, frecuentemente —y en forma predecible, dada su *raison d'être*— valora las cualidades novelísticas del cine y sobreestima el guión a expensas de todos los demás elementos. *Amores difíciles* se vende como un producto de autor. Esa dependencia de todo el paquete le da a García Márquez un extraordinario control sobre la contratación del equipo de filmación y sobre el manejo del lenguaje.²⁵

Si semejante paquete tiene éxito, y si sigue privando la ausencia de alternativas financieras, puede temerse que el nuevo cine latinoamericano entre en una fase barroca: los temas históricos ya no serán elegidos por sus particulares implicaciones ideológicas nacionales; los temas contemporáneos de ficción ya no surgirán de la especificidad de circunstancias identificables; los documentales serán decididamente marginados y no ocuparán lugar alguno. La real heterogeneidad que ha hecho de Latinoamérica misma una construcción cuasi-ficticia se desvanecerá bajo la homogeneidad de un nombre-marca que desplegará su realismo mágico bajo una bandera multinacional.²⁶ Sin embargo, dadas las calamitosas fuerzas económicas que cierran sus filas contra el cine (y contra la vida misma) en casi toda Latinoamérica, no sorprende que la mayoría de los directores estén agradecidos de que García Márquez exista y de que la televisión española haya querido financiarle sus ideas fílmicas. La televisión española planea ampliar este tipo de coproducciones a gran escala. Nuestros temores respecto de la influencia europea

²⁵ Esta amenaza se potencia en la posición de García Márquez como patriarca que preside la Fundación, la cual —con oficinas en La Habana y en la ciudad de México— se ha convertido por lo menos por un rato en la gran esperanza de los directores del cine latinoamericano en busca de fondos para la producción y la coproducción; la participación de García Márquez en el festival de Cartagena es otro ejemplo.

²⁶ Yo argumentaría que no es una mera coincidencia que *Milagro en Roma* sea, con mucho, lo mejor de la serie. En parte debido al extraordinario talento del director Lisandro Duque, y en parte a que fue la única película colombiana de la serie, y de esa manera se beneficiaba con la especificidad de la cultura del propio García Márquez.

deben ser reevaluados frente a la necesidad de estrategias de comercialización y financiamiento, si queremos que el nuevo cine latinoamericano pueda siquiera sobrevivir al final de la década (al menos, el dinero español no permitirá que las producciones se hablen en inglés).

Mientras tanto, la situación económica y política de cada uno de los países latinoamericanos es lo que afecta su cine de manera más profunda y decisiva que cualquier estrategia estética. En Argentina, por ejemplo, en vísperas de la elección de Menem no había una sola película en producción por la hiperinflación que devastaba la economía. Por el otro lado, en Chile la secuela del Sí votado por el fin del régimen de Pinochet ha dejado un cine fuerte que empieza a atraer la atención en los festivales internacionales. La escuela de cine fundada por Fernando Birri, Gabriel García Márquez y Fidel Castro en Cuba ya tiene sus propias victorias y sus propios problemas, sus propias insurrecciones estudiantiles y una energía sin precedentes ante un futuro incierto.

Una situación semejante, que evoluciona constantemente, requiere que los realizadores latinoamericanos sean rigurosos en la improvisación, y de un público y una crítica que renuncien, fuera de Latinoamérica, a su apego por una escala de valores pasada de moda, para que apoyen las cinematografías que emergen de tales condiciones. La lucha continúa, pero el lugar del combate y la elección de las armas cambia con cada década. Por ejemplo, la guerra del Golfo Pérsico ha cambiado decisivamente el equilibrio de fuerzas en todo el planeta y ha remilitarizado a la sociedad. Estos tiempos no son buenos para las mujeres. Sospecho que las películas de la década de los noventa tendrán que ser revisadas una vez más, y que alterar las estrategias estéticas para descubrir un cine capaz de sostenernos e inspirarnos en los tiempos difíciles con los que nos enfrentamos en la antesala del nuevo milenio. El nuevo cine latinoamericano ha muerto, larga vida al nuevo cine latinoamericano.²⁷

Traducción: Ilse Kornreich

²⁷ Mi agradecimiento a los compañeros que participaron en la conferencia de Bellagio en 1989 (en la que presenté una versión más amplia de este trabajo) por sus comentarios; en especial a Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Nelson Pereira Dos Santos, Jean Franco, Teresa de Lauretis, Juan Downey, Trinh T. Minh-ha y Lourdes Portillo. Gracias también a Paul Lenti por su cuidadosa lectura y pertinentes sugerencias.