

South of the Border, Down Mexico's Way (El cine latinoamericano y Hollywood)

Carlos MONSIVÁIS

En sus cien años de vida, el cine latinoamericano le ha sido esencial a millones de personas que, a sus reservas de imágenes, relatos y sonidos, le deben en buena medida sus visiones de lo real y de lo fantástico. No obstante el predominio del cine norteamericano, las variantes nacionales en América Latina han conseguido a momentos una credibilidad inmensa, y durante el período que va de los años 30 a los 50, este cine, en donde participan destacadamente las industrias de Argentina, Brasil, México, han sido contrapeso formidable de Hollywood, algo que continúa siéndolo en mínima medida, pese al derrumbe de las cinematografías nacionales y la hegemonía del cine norteamericano.

¿Cómo se ha dado este proceso de relativa autonomía, y cómo se llega a la situación actual en donde numerosos cineastas latinoamericanos, antes que nadie, quieren triunfar en los Estados Unidos, convencidos del carácter eternamente periférico de sus industrias? Al respecto, intento un panorama descriptivo, centrándome, por facilidad de acceso a los materiales, en el mexicano.

LA FORMACIÓN INEVITABLE: CALIFORNIA EN LA EDAD DE ORO

Al cine latinoamericano lo determina, de modo previsible, su relación de toda índole con Hollywood, que en el mundo entero

es el cine por antonomasia, el ámbito de credibilidad donde se forman y retienen públicos, el ejercicio perfecto de la técnica, la matriz de las figuras relevantes, el surtidero de géneros y estilos. En los años 20 y 30 viven en Los Angeles, trabajando en lo que pueden en espera de oportunidades, deseosos de aprendizaje o simplemente deslumbrados por la Gran Metamorfosis de lo real, muchos de quienes harán el cine latinoamericano (directores, camarógrafos, productores, estrellas). Allí aprenden a imprimir el ritmo (la dosificación de estados de ánimo) que seduce a los espectadores: allí se observan las estrategias publicitarias y la construcción del *glamour*... No afirmo con lo anterior que en América Latina sólo se vea cine norteamericano, y es innegable la fuerza artística, comercial e incluso propagandística que caracteriza por etapas a otras cinematografías (la italiana del cine mudo y del neorrealismo, la alemana del cine mudo y de los años 70, la soviética de los años 20 y 30, la francesa del cine mudo y la *Nouvelle Vague*. Pero la condición de potencia imperial, la plétora de talentos artísticos y la habilidad financiera, les permiten a los norteamericanos imponer su noción de los géneros, volver mundial un estilo de comicidad, interiorizar en los públicos (y en las industrias del resto del mundo) un sentido del montaje y del ritmo filmico, infundirle dimensiones mitológicas a su *Star System* y, algo fundamental, familiarizar a sus espectadores con las costumbres, las fantasías, la épica (tan discutible como sea) de Norteamérica. En el cine latinoamericano, dos preguntas se repiten: ¿Cómo oponerse a Hollywood? ¿Cómo separarse de Hollywood?

Lo que ocurre es casi inevitable: a sus espectadores, el cine les permite vislumbrar otras culturas y formas de vida, los prepara para lugares y situaciones "exóticos", que la mera repetición visual vuelve legendarios. Gracias al cine -en el 80% de los casos, gracias al cine norteamericano- el espectador adquiere en algún nivel, una visión del mundo; debido al cine, también, el público se nacionaliza a fondo, y de ambos extremos se aprovecha, casi a fuerzas, el proceso modernizador que llamamos *americanización*. Quien frecuenta los productos de Hollywood se americaniza por contagio, y es posible decir que sin el cine la hegemonía norteamericana no hubiese conseguido la adopción sentimental en tantos países de las expresiones de un sólo nacionalismo (por eso resulta tan teatral la resistencia a las "gringadas"). Y la compensación es significativa: quienes se americanizan se enfrentan en un porcentaje notable de casos a películas de primer nivel, aunque, también, se modernizan a ráfagas, epidérmicamente, y aprendiendo reacciones útiles para una comunidad que no es la suya.

De los Estados Unidos, aunque parezca increíble en sociedades tan represivas, también se importa el estilo de la

censura. El código Hays que en Hollywood reglamenta lo concerniente a moral y buenas costumbres, se reproduce en América Latina, con su exigencia de camas gemelas para los matrimonios y su catálogo de prohibiciones. The League of Decency, patrocinada por la iglesia católica, deviene La Liga de la Decencia. Por vez primera, los procedimientos inquisitoriales no salieron de España.

"QUE VEINTE AÑOS NO ES NADA,/ QUÉ FEBRIL LA MIRADA"

Las condiciones de producción y la improvisación extrema obligan en América Latina a un "cine de pobres", donde la escasez es virtud que prodiga sinceridad y espontaneísmo. Por lo mismo, el arraigo de las cinematografías nacionales muy probablemente se debe a la sensación de contigüidad social y cultural que obliga a los espectadores a considerarse, literalmente, parte de los acontecimientos de la pantalla. Aquí no hay mayores pretensiones artísticas, ni escenarios en verdad fastuosos, ni ambiciones estéticas de vanguardia. Lo que se da, y a raudales, es vida popular, humor grueso, frases que el público memoriza, para disponer de vocabulario y de filosofía de la vida, nacionalismo que compensa del hecho de vivir en la nación, lágrimas que se vierten por las familias que sufren a nombre del género humano. Lo que hay es la invención de países, la Argentina de los conventillos y los personajes como "la costurera que dio aquel mal paso, / y lo peor de todo, sin necesidad", el Brasil de las sambas dolientes; el México del charro, el mariachi y el cabaret (las otras naciones se hallan insuficientemente representadas).

En los años 30 y 40, el cine latinoamericano, sitiado por los problemas de distribución, se beneficia por las multitudes que no leen a secas o no leen con rapidez los subtítulos de las películas norteamericanas, aprovecha en su favor las urgencias industriales de la Segunda Guerra Mundial, y privilegia a dos géneros: el melodrama y el musical, o como se le llame a la mezcla de tramas incoherentes con las demastadas canciones. No hay comedia musical, pero los debilísimos hilos argumentales auspician y exigen el frenesí de un número tras otro. La fórmula sencillísima aprovecha un fenómeno multigeneracional de entonces: las canciones son parte indelible del modo de vida, y el que canta un tango, digamos "Flaca, fanée y descangallada, / la vi esta madrugada / salir de un cabaret...", no sólo evoca las revanchas de la vida: también reafirma una manera de experimentar la ciudad y la vida nocturna. Y bajo la influencia del tango o del bolero y la canción ranchera, las canciones fijan el tono de las películas y les infunden el espíritu

de lo cotidiano. Por limitadas que sean sus facultades histriónicas, los cantantes que encabezan los repartos filmicos propician el clima de adición hogareña sin el cual no existirían las cinematografías nacionales. Y el repertorio melódico es un desfile de sensaciones autobiográficas, como ejemplifica la respuesta a Carlos Gardel, que en Buenos Aires, París y Nueva York filma películas de resonancias notables. Los espectadores interrumpen la proyección de *Melodía de arrabal* (1932), *Cuesta abajo* (1934), y *El día que me quieras* (1935), y exigen la repetición de las escenas donde Gardel canta. El delirio es parte de una serie de descubrimientos: si lo que oímos es doblemente celebrable; si nos parecemos a diversos personajes de la pantalla, nuestra condición es ya también cinematográfica, así jamás pertenezcamos al *Star System*; si las canciones forman parte de la fluidez de las tramas, es porque pertenecen a nuestra fluidez vital.

LO QUE SE ADAPTA Y LO INADAPTABLE

Al principio, el escollo básico para adaptar las fórmulas de Hollywood es de índole presupuestal. ¿Cómo financiar las grandes superproducciones? Algo se intenta en el cine histórico, donde la imitación de Hollywood suele ser descarada y las versiones biográficas de Lincoln de Griffith y John Ford se usan como modelos para biografías de Simón Bolívar y Miguel Hidalgo y Costilla (si hay el joven Lincoln, habrá el joven Juárez). Como siempre, un gravísimo problema es la rehabilitación constante de lo nacional ante sus espectadores naturales. El "universalismo" imperial parece devorar el particularismo (el colmo de la sujeción es una película mexicana *Las dos huerfanitas*, inspirada en *Orphans of the Storm*, de D.W. Griffith).

En Brasil, la *chanchada*, un género de humor y de música, le revalúa al público su universo de todos los días, entre situaciones de farsa y melodrama, con cantantes y orquesta que están o se pondrán de moda, lo que va de la espectacularidad de Carmen Miranda, que en los años 40 triunfa en Hollywood, a Gilda de Abreu, heroína de operetas como *O ebrio* (1947), y Carmen Santos, estrella de *Favela dos meus amores* (1935). En México, la condimentación musical del melodrama garantiza el triunfo del género "híbrido". Sean buenas, regulares o abominables, las películas le aportan algo a su clientela, integrada ferozmente a ese orden real y sentimental que es la pareja, la familia, el barrio, la región, el país. De allí la validez radical de los géneros, y del hecho que los unifica: las canciones encauzan la relación de los espectadores con la trama, y son, inevitablemente, la perspectiva que revalora las escenas. En un cabaret, en un barrio populoso, en una serenata campirana, la

canción fortalece la comedia o aligera las cargas del melodrama. En especial, la mezcla de comedia, melodrama y recursos del teatro de variedades encumbra a dos cantantes y galanes: Jorge Negrete, el charro cantor, y Pedro Infante. El país inventado, cuyo nombre también es México, se caracteriza por el perfil rural, los paisajes bellísimos, y los charros que pasan sus días a caballo mientras un trio los acompaña a campo traviesa. En el caso de Jorge Negrete, de enorme repercusión en el mundo de habla hispana, la influencia de Hollywood es evidente. El Charro Cantor viene directamente de *The Singing Cowboy*, de Gene Autry y Roy Rogers. Negrete filma incluso en Hollywood, con el nombre de George Negrete, pero el folclor mexicano en inglés y la imitación servil no resultan convincentes. Se requiere, inevitablemente, del trámite donde géneros y personas se adaptan, se asimilan y se valen la pena para su público, se convierten en algo muy distinto. En el caso de Negrete, el elemento "nacional" es la utopía del macho, del mexicano sin concesiones cuya excepcionalidad, según la industria, se desprende de la conducta brava, el atavío de hacendado, la arrogancia y las canciones:

*Yo soy mexicano, mi tierra es brava,
palabra de macho que no hay otra tierra
más linda y más brava que la tierra mía.*

Negrete coadyuva como ninguno al desbordamiento de la canción ranchera en películas sabiamente intituladas *Ay, Jalisco no te rajes*, *Así se quiere en Jalisco*, *No basta ser charro*, *Me he de comer esa tuna*. La mayor diferencia con Hollywood se localiza en la música: las *country songs* celebran a la Naturaleza que se deja vencer, y la canción ranchera, ya sin Negrete, es un melodrama comprimido, de agravios desgarradores, que requieren de la atención dolida propia del *blues*. A partir de los 30, la canción ranchera, elegía o celebración, establece su "regla de oro": quien al oírla no se involucre existencialmente, pierde su tiempo. Se está ya a considerable distancia de "Home on the range, / where the deer and the antilopes play...", y de "Oh give me land, / lots of land..." Y lo que funciona en la comedia ranchera, se aplica también a los otros géneros. Si en el principio todo es Hollywood, la vitalidad de la industria exige la "nacionalización" de géneros y vetas argumentales a través del exceso.

"Y PUES CONTÁIS CON TODO..."

Para que las fórmulas del cine norteamericano no puedan asimilarse y "nacionalizarse", el requisito previo es el

avasallamiento. En América Latina, el público se deslumbra con los monstruos sagrados, las leyendas y los mitos. El *close-up* es el inicio mistificado de la reivindicación femenina, y las Diosas de la pantalla son emblemas y apariciones en un sentido muy próximo al misticismo. Las actrices latinoamericanas de los años 30 ubican sin dificultades sus roles-modelos y, verbigracia, Andrea Palma, que en Hollywood hacía sombreros, en México se propone emular a Marlene Dietrich, y rediseña su rostro, para volverlo misterioso y distante. María Félix, digamos, es ya el imperio del rostro, la belleza como demanda de acatamiento.

Si el lenguaje del cine se aprende en Norteamérica, lo acepten o no los cineastas, deben asimilar de manera simultánea la técnica y la cultura mitológica. Y deben someterse al juego de traducciones: donde hay una galería de estereotipos y arquetipos de Norteamérica, la habrá de Brasil o de México; donde se da la exigencia del final feliz, se adaptarán incluso los finales trágicos para dar la apariencia de *happy endings*. Y del resto se encarga la censura, fruto de la santa alianza entre la iglesia católica, el Estado (que no quiere problemas en algo tan menor como el cine) y la sociedad, representada por el moralismo. Más inexorable que la norteamericana, lo que no es poco decir, la censura en América Latina se imagina al público como un eterno menor de edad.

En este orden de cosas, hay repercusiones positivas de Hollywood. Un ejemplo notable es el papel de la mujer. Así se observe con extrañeza o resentimiento a los personajes, las mujeres audaces, enérgicas, de algún modo autómatas, que en los 30 y 40 interpretan Katherine Hepburn, Barbara Stanwyck, Bette Davis, Myrna Loy, Rosalind Russell, Jean Harlow y Carole Lombard, rompe con el tipo establecido de mujer latinoamericana, toda sumisión o belleza lejana por incomprensiva. Si en un principio estos paradigmas de la nueva actitud laboral no tiene consecuencias evidentes, la resonancia será perdurable.

AQUÍ LOS CHISTES NUNCA SON LOS CHISTOSOS

El género que, por fuerza, se independiza más de Hollywood es el cine cómico. En América Latina, a Chaplin se le imita hasta el hartazgo, en todo tipo de espectáculos, pero en el cine latinoamericano ni Chaplin, ni Buster Keaton, ni Harold Lloyd, ni W.C. Fields, ni los hermanos Marx, alcanzan repercusión. Faltan *script-writers*, tradición de *vaudeville* desenfrenado, y amor por el *gag* o chiste visual. Ni las *chanchadas* en Brasil; ni la comicidad de Nini Marshall (Catita) y Luis Sandrini en Argentina; ni los filmes de Mario Moreno (Cantinflas), Germán

Valdés (Tin Tan), Joaquín Pardavé y Adalberto Martínez (Resortes) en México, se caracterizan por la brillantez de sus *gags* o de su humor verbal, sino por la vehemencia con que interpretan el afán de regocijo de su público, y su gana de revuelta contra los policías, los abogados pomposos, las señoras de sociedad, las beatas, los solemnes. Cantinflas, sin duda el cómico más popular, atrae por su espontaneidad gestual, su habla circular, por el "jazz" incomprensible, pero divertidísimo de sus ritmos verbales. Pero no, de manera alguna, por su humor visual que en el mejor de los casos se ciñe a la mímica.

En un cine carente de *gags*, nada alegra tanto como el humor intransferible e intraducible. ¿Y qué equivalentes podría haber de la virulencia corrosiva de Groucho Marx o del nihilismo retórico de W.C. Fields? Los cómicos mexicanos son grandes emblemas de la necesidad de reírse, y de la observación aguda de tipos y caracteres. Sin equipo ni industria que en verdad los apoye, si por algo persisten es por la enorme identificación con los espectadores. Sin duda, en América Latina, el cine cómico es el reducto de lo nacional ("sólo nosotros nos reímos de estas cosas"), como también lo es el cine político, muy infrecuente debido a la censura.

LA VANGUARDIA, LAS HAZAÑAS Y LAS TOMAS DE CONCIENCIA

En América Latina, el espacio independiente de Hollywood, el cine de vanguardia apenas se desarrolla. Las películas excepcionales no crean movimiento alguno, tal como acontece en Brasil con *Límite* (1929), de Mario Peixoto, un filme casi abstracto realizado por un joven de 18 años, que aún deslumbra, como prueba una encuesta de críticos en 1988 que lo consideró el mejor filme de la historia del cine brasileño. En México, *Dos Morjes* (1933), de Juan Bustillo Oro, un intento de cine expresionista, no logra, pese a su audacia formal, conquistar un público. En cambio, el cine de intenciones épicas y el de reflexión histórica, disponen, de los 30 a los 80, de éxito sostenido así se preste tanto a la parodia como al pastiche. En Argentina, la pampa es el lugar de los orígenes, el territorio del traidor y el héroe, como afirma Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa* y como escenifica el director Lucas Demare en *La guerra gaucha* (1942) y *Pampa bárbara* (1945). Esta tendencia en los 60 desemboca en *La hora de los hornos* (1966-1968), de Solanas y Getino, y *Los trunados* (1961), de Fernando Birri, y en los 80 en *La historia oficial* (1988), de Luis Puenzo, y *Camilla* (1984), de María Luisa Bemberg. En estas películas se elige el método que los norteamericanos llaman *epic-weeepy*, el melodrama donde el individuo, la pareja o la

colectividad son las víctimas del destino que renuncian a tal condición pasiva para convertirse en protagonistas de la historia.

En México, el cine épico gira obligadamente en torno a la Revolución Mexicana, el hecho de mayores consecuencias en el país en el siglo XX. Los filmes más perdurables, *Redes* (1934), de Fred Zinnemann, y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), de Fernando de Fuentes, de gran belleza formal, son cantos comunitarios, a la toma de conciencia (*Redes*), y a la fragilidad y a la rudeza de los seres humanos en la revolución (*Vámonos con Pancho Villa*). Estas películas, más la influencia de Sergio Eisenstein y John Ford, son los antecedentes de un cine de gran relieve nacionalista, el de Emilio Fernández, el Indio, director, y Gabriel Figueroa, camarógrafo, protagonistas centrales del nacionalismo filmico. A *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Enamorada* (1945), *Río Escondido* (1946), *Pueblerina* (1949), las limita la cursilería de los diálogos, y las potencia el esplendor de la fotografía de Figueroa, la intuición del Indio Fernández y la calidad de sus primeras figuras: Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Roberto Cañedo, Columba Domínguez. Su inspiración es obvia: el género llamado *Americana*, donde la reconstrucción del modo en que una pareja o una familia viven la historia sirve de plataforma de la exaltación nacionalista. Pero lo que en el cine de John Ford es exaltación positiva (con la posible excepción de *She Wore a Yellow Ribbon*, sobre el destino trágico de un personaje militar inspirado en George Armstrong Custer), en las películas del Indio Fernández se vuelve la imposibilidad frenética de la dicha, la conciencia de que el país se construye sobre infelicidades. Nada más alejado de la pareja John Wayne-Maureen O'Hara que la pareja Dolores del Río-Pedro Armendáriz. En el primer caso, la felicidad es el resultado natural del avance de la civilización; en el segundo, la tragedia es el pago mínimo por el derecho a vivir la historia.

Y luego, el "cine de la Revolución Mexicana" se convierte en parodia del *western* o, en muy escasas ocasiones, del realismo socialista.

En Brasil, el cine épico o antiépico (en América Latina es muy difícil la separación de los términos) va de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, al Cinema Novo de los 60, fruto de una generación relevante: Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos. De ellos es Glauber Rocha quien durante un período alcanza mayor proyección internacional con *Antonio das Mortes*, *Barravento*, *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Tierra en trance*. El cine de Rocha, brillante, exaltado, confuso, entusiasma a estudiantes, obreros, profesionales jóvenes, organizadores campesinos. Alejadas por entero del modelo hollywoodense, estas películas celebran "el

amanecer histórico", el gesto radical como pobreza, el misticismo sin referentes ideológicos, el dolor rebelde ante las matanzas que esencializa a los pueblos, el diluvio de mártires y muertes gratuitas que presagia la libertad. Y en Bolivia, Uruguay, Perú, Chile, esta corriente, que une a la cinematografía cubana y a la brasileña, genera películas sintomáticas como las de Miguel Littin (*Acta general de Chile, El chacal de Nahueltoro*) o de gran calidad como las del boliviano Jorge Sanjinés y el peruano Francisco Lombardi, muy bien analizadas por John King en *Magis Reels* (1990), su excelente historia del cine latinoamericano. Y, sin duda, el proyecto de cine épico que en los años 60 obtiene mayor respuesta de un público joven es el de la Revolución Cubana. Las sensaciones literarias y las metas que durante unos años el castrismo propicia (de justicia social y revolución totalizadora) encuentran adhesiones emotivas y políticas en los latinoamericanos, convencidos de cuánto alejan de las "gringadas" las visiones militantes envueltas en frases normativas de Fidel Castro: "Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada". De esta etapa hay muestras significativas: los documentales de Santiago Alvarez, la obra de Tomás Gutiérrez Alea (de *La muerte de un burócrata*, a *Memorias del subdesarrollo*), la obra de Humberto Solás (de *Lucía* a *Un hombre de éxito*), la obra de Pastor Vega (*Retrato de Teresa*). Luego, el impulso se debilita, la crisis política y económica de Cuba se institucionaliza y la estética "independentista" no arraiga.

PAISAJES DE "LO INTRADUCIBLE"

La relación con Hollywood (en el eterno aprendizaje, la manera de hacer cine) es interminable. Pero no todos los géneros consiguen aclimatarse. Pongo por ejemplo el *film noir* o "cine negro", de aprendizaje urbano y temas policiales, de madrugadas de pesadilla y políticos y policías corruptos. En los Estados Unidos, el *film noir* genera en los años 40 y 50 obras extraordinarias, gracias a la vitalidad narrativa de James M. Cain, David Goodis, Horace McCoy, Cornell Woolrich (William Irish), Dashiell Hammett y Raymond Chandler, a la fotografía excepcional en blanco y negro y a grandes directores (Robert Siodmak, Jules Dassin, Otto Preminger, entre otros). En América Latina, la gana de utilizar el género es notoria. ¿Qué más propiamente latinoamericano que las complicidades del hampa y la política y la vastedad de las zonas de corrupción que propicia la impunidad? Faltan, sin embargo, elementos cruciales: el vigor de un novelista para generar personajes duros, el despliegue de una nueva cultura de la violencia urbana y, lo más importante, el desarrollo del personaje culminante del cine negro, la ciudad

interminable, que en las noches adquiere otra personalidad, con pasiones devastadoras, *gangsters* cuyo talón de Aquiles es una rubia inmisericorde, cabarets, escondrijos, callejones que albergan a los estremecimientos malignos. En México, un género, el de cabareteras y rumberas, utiliza el paisaje urbano que surge para un contexto que la mayoría de las veces, es el melodrama tradicional. Y, ciertamente, en estas películas, el *mal* se llama todavía *pecado*.

La "ciudad de pesadilla" (Dashiell Hammett), la "ciudad desnuda", no se hace presente entre otras cosas por el proceso desigual de la industrialización, la ausencia de una percepción cultural heterodoxa y la omnipresencia de la censura. Un ejemplo: la excelente novela del mexicano Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen* (1943), es, en rigor, una novela negra, semejante en más de un punto a los climas narrativos de David Goodis o incluso de Cornell Woolrich. En el libro de Usigli, marcado por el descubrimiento de lo urbano como palimpsesto de ciudades, el personaje De la Cruz quiere asesinar, pero no lo consigue, se declara culpable y se le descubre inocente, y cuando al fin comete el crimen no se le cree. En la adaptación de Luis Buñuel, la censura debilita los equivalentes posibles de las atmósferas de obsesión, criminabilidad y homofobia, y reduce la trama a un caso (reblandecido) de psicopatología.

El *film noir* sólo tiene cabida cuando es ya de algún modo un anacronismo, y el *thriller*, impulsado por la beligerancia del narcotráfico, se multiplica por doquier. En México, con todo, hay muestras interesantes del *film noir*: *Distinto amanecer* (1944, de Julio Bracho), *La noche avanza* (1951, de Roberto Gavaldón), y *Cuatro contra el mundo* (1949, de Alejandro Galindo). En las tres películas, otra ciudad se configura, la del organizador sindical perseguido por pistoleros (*Distinto amanecer*); la de un pelotari envuelto en manejos gangsteriles y a quien el entorno súbitamente le revela su hostilidad (*La noche avanza*); la de cuatro asaltantes destruidos por el recelo y la tensión, que se esconden en las azoteas (*Cuatro contra el mundo*).

Si el *film noir* no prospera, en cambio el *thriller* resulta incontenible, impulsado por el crecimiento del narcotráfico y por la urgencia de las industrias de cine latinoamericano que, al perder su público de clases medias, quieren retener a la gran clientela popular. El *thriller* genera, en sus años de auge, 60 ó 70 películas al año en México, y es casi siempre variante ínfima de la serie B de Norteamérica, con su secuela de cadáveres, explosiones en cadena, autos de lujo que se precipitan en el vacío, traidores que se dejan traicionar, antihéroes que marchan hacia la muerte a velocidades supersónicas. Fruto de la imitación descarada, del culto a la tristeza en materia de efectos

especiales, el *thriller* en América Latina supe a las emociones genuinas que la invocación del alto riesgo debería provocar. Los espectadores se divierten con el universo de cartón piedra, los trucos lamentables, los asesinos que —antes de que las balas los alcancen— se derrumban. Y, de seguro, a este público pertenecen los narcotraficantes verdaderos que se identifican, no con su representación en pantalla, sino con el vuelo de la fantasía de *comic-book*. Las películas se titulan, golosamente y por ejemplo, *Operación Mariguana* (1985), *Masacre en el río Tula* (1986), *Matanza en Matamoros* (1984), *Los narcosatánicos diabólicos* (1989). Por momentos, la imaginación infantil de estos *thrillers* cede el centro al *grand-guignol*, y en lo tocante a las obsesiones truculentas se cumple por instantes con el cine norteamericano. Pero, más que imitación, en el *thriller* latinoamericano se perciben las frustraciones. Estos presupuestos raquíticos, parece decir la industria, ni siquiera nos permiten la parodia.

"EL VAMPIRO DESENFUNDÓ AL ÚLTIMO"

Algo patético sucede las más de las veces con el *western* y el cine de horror en América Latina. La conquista del espacio inmenso, la forja a balazos de la civilización, la mezcla de escenarios trágicos con promociones del valor individual (y del chovinismo norteamericano) son elementos que convocan a la repetición. Grita el productor: "¡Ya tengo la película! ¡Qué tema! Un hombre busca su destino y la puntería es de suprema eficacia". ¿Y a qué actor no le gustarían los roles de John Wayne, James Stewart, Gary Cooper, Errol Flynn y Randolph Scott? Una canción popular mexicana de Chava Flores describe el encanto:

*En las áridas regiones de la América del Norte
se agarraron a balazos policías y ladrones,
Tom Mix, Buck Jones, Bill Boyd, Tim McCoy.*

Desde una perspectiva "latina", el género atrae también por uno de sus escenarios centrales: los pueblecitos en la frontera de México y los Estados Unidos, con su cuota de salvajismo y ferocidad, su abandono, su apariencia de trampa de adobe y el conjunto de incitaciones obtienen la complicidad del público latinoamericano, que se exalta al salvar el regimiento de caballería al héroe y a la heroína a punto de sucumbir. Mientras se ahuyenta, diezmándolos, a los indios, los pielesrojas, sus correspondientes en América Latina, gritan de felicidad en las butacas. Lo que desde los 60 llaman "*western-enchilada*" se propone extraer ventajas del esquema probadísimo, que ocu-

rre en escenarios pobrísimos, bajo la tiranía del argumento único (los malos dominan al pueblo, los malos asesinan al padre del héroe, el malo quiere seducir a la joven virtuosa, el héroe, difamado, se resarce de todo y en el *showdown* final liquida a la pandilla, y alienta a la comunidad en la ruta hacia el progreso). No hay aquí ecos de *Shane*, *High Noon*, *My Darling Clementine* o *The Wild Bunch*. Más bien, y con prodigalidad, la misma película le llega al mismo público alborozado porque al menos en el cine, nada cambia. "Mientras me divierta como siempre, el tiempo no transcurre".

En el caso de cine de horror, los resultados varían, aunque no escasean las obras maestras de humor voluntario. Si en el "western-enchilada" el pueblo se reduce a dos casas y una cantina, en las películas de horror el castillo se ve disminuido a una pieza grande y los pasadizos de ultratumba se resuelven en un solo set grandilocuente ¡Ah, el maquillaje "gótico"! Hay películas decorosas (*El vampiro*, 1956, de Fernando Méndez), pero la mayoría son incursos en el kitsch: *La momia azteca*, *La cabeza de la momia azteca contra los profanadores de tumbas*, *Ladrones de cadáveres*, y así sucesivamente hasta llegar a la culminación: *El santo contra las mujeres vampiro*.

"PERO EL DIVORCIO, PORQUE ES PECADO, NO TE LO DOY"

Estas notas no pretenden, ni podrían hacerlo, abarcar la variadísima historia de las relaciones de Hollywood y el cine latinoamericano, sino acercarse a situaciones notorias y tendencias orgánicas. En este paisaje, lo más original resulta el género que más espectadores y mayor influencia congrega, el melodrama, el relato de las desventuras planetarias tal y como las experimenta un individuo, una pareja, una familia, una comunidad. En materia de captar las exasperaciones anímicas y de negarse a reconocer límites, son insuperables la cinematografía argentina y la mexicana, que en el melodrama hallan sus límites y su desbordamiento. Durante tres décadas, de los 30 a los 50, nada se opone al melodrama cuyo modelo clásico, en radio, cine y televisión, es *El derecho de nacer* (1949), del cubano Félix B. Cagnet. Lo propio del género es hacer de las emociones amorosas y las catástrofes familiares la gesta al alcance del público. Sufrir a trasmano y aceptar esa divulgación laica del cristianismo que cada melodrama contiene, es ingresar al deleite de la explicación en las butacas. Películas como *Ave sin nido*, *Historia de un gran amor*, o los grandes éxitos de Pedro Infante (*Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, *La oveja negra*, *No desearás la mujer de tu hijo*), le facilitan a sus espectadores mexicanos ese viaje de las tradiciones rurales

a las urbanas, y de regreso. En los 40 se inicia la explosión demográfica que poblará con abundancia incontenible a la América Latina, y en el estallido de las costumbres el melodrama se responsabiliza por el resguardo de lo tradicional. Todo cambia a tu alrededor, oh público, sería el mensaje, pero si ves estas películas seguirás obteniendo con rapidez la experiencia catártica: la desdicha, la que se encarniza con igual furia, pero no de igual modo con pobres y ricos.

En el capítulo del melodrama son menores las deudas del cine latinoamericano con Hollywood. Los grandes *tear-jerkers*, de *Mildred Pierce* a *Written in the Wind*, disponen de público, ciertamente, pero es la potencia del exceso la que mantiene la lealtad de los latinoamericanos con sus melodramas, y la que produce películas extraordinarias. Mucho de lo mejor del cine de América Latina empieza siendo melodrama convencional, y del melodrama casi nadie se escapa. Es la oportunidad de la sinrazón y la locura emotiva que habilita a los directores para escapar de la censura y de la pobreza de recursos. Al deshacerse la "base social" del melodrama (la creencia en el pecado y en el enfrentamiento constante del bien y el mal), el cine latinoamericano pierde su plaza fuerte, y abandona su fe en la eficacia previa de los géneros. Ahora cada película se justifica por sí misma o se pierde en la sala de espera de las programaciones de televisión.