

Entrevista de Mario Lucioni / Jaime Urco

Ricardo Bedoya: la industria cinematográfica en Latinoamérica

—¿En qué países latinoamericanos se desarrolla primero el cine?

— Son tres los países latinoamericanos donde se desarrollan industrias sólidas, estables, asentadas y activas: México, Argentina y Brasil. Ellos mantienen durante muchos años una producción filmica que hacia las décadas de los treinta y cuarenta se hace cada vez más abundante y significativa. En todos los casos, son cines nacionales que adquieren con el tiempo una idiosincrasia específica.

El caso más conocido es el del cine mexicano, por su difusión en el Perú y en otros países de América Latina. Las características de ese cine son inmediatamente reconocibles, pues el grueso de su producción desde los años treinta se afilia, por un lado, a los patrones de la comedia ranchera y, por el otro, a los de un cine urbano que recrea personajes y ambientes populares que actúan una suerte de "comedia de la vida", de puras risas y lágrimas, que se va desarrollando en los barrios de la gran ciudad de México.

La comedia ranchera presenta un mundo rural, más o menos idílico, donde las clases sociales se han disuelto y los terratenientes conviven

con quienes trabajan en el campo, resolviéndose todos sus conflictos en una dramaturgia que acumula canciones y corridos, competencias y contrapuntos con los que se dilucida el amor de la chica pueblerina más bella.

Estas son las tendencias prevalecientes en el cine mexicano que domina América Latina hacia 1940, un año clave para la industria cinematográfica de ese país, pues es entonces que se constituye como un competidor muy fuerte para el cine de Hollywood que había dominado el mercado cinematográfico latinoamericano desde el final de la Primera Guerra Mundial.

El cine mexicano conquista un auditorio muy amplio durante los años de la Segunda Guerra (1939-1945), que coinciden con un "boom" de su producción. Los historiadores afirman que esa presencia del cine mexicano se debió al apoyo directo que recibió de los Estados Unidos, que adoptó a esa industria como socia en su esfuerzo bélico a favor de la causa aliada. No hay que olvidar que la industria concurrente a la mexicana en América Latina era la Argentina, cuyo gobierno tuvo una actitud políticamente ambigua frente al nazismo. México se benefició recibiendo las exportaciones norteamericanas preferentes de material cinematográfico virgen para hacer cine.

—¿Los géneros que mencionas existían ya desde el cine mudo mexicano?

—No con la fisonomía que tuvieron en los años posteriores. Hay un proceso de formación que el cine sonoro modela. La llegada del sonido al cine, que se produce desde fines de los años veinte, asentándose en el curso de la siguiente década, cambia la fisonomía pero también la naturaleza de los cines de América Latina. El sonido permite registrar al fin las voces y las canciones, el ruido de las calles y los acentos regionales, las particularidades de la dicción popular y el estruendo de las jaranas. A partir de esa posibilidad, que incrementa, y a veces exacerba, el realismo de la representación, el cine se aleja cada vez más de las convenciones y la irrealidad del cine mudo —tan simbólico, formalizado, ritual, plagado de gestos y sentidos muy codificados— y se decantan las características de los géneros cinematográficos más característicos del cine mexicano y el de las otras cinematografías.

—Nos dices que todos estos géneros o tendencias, muy populares en el cine mexicano de los cuarenta, no tienen mayor enlace con su cine mudo, ¿de dónde le vienen entonces..., acaso de la producción norteamericana?

—Hay un enlace o continuidad de elementos culturales que buscan una expresión. Lo que ocurre es que hacia los años cuarenta hay determinados géneros que ya tienen una fisonomía propia. En la formación de las retóricas y la dramaturgia del cine latinoamericano se pueden percibir algunas influencias claras: el cine norteamericano de géneros es una de ellas. El melodrama de folletín es otra, y en ella pesa la obra de escritores como Vargas Vila o Federico Gamboa. También hay que contar con el costumbrismo, esa modalidad de representación en la cual se ventilan y recrean modos de conducta y modalidades de la vida en la ciudad y en el campo. Por ejemplo, esos patrones dramáticos que se caracterizan por combinar la acción con las canciones que resultan un subtexto narrativo, pues explican, aclaran o complementan la trama, son adoptados de modalidades de representación costumbrista. Muchos de los actores del cine mexicano clásico, sobre todo los comediantes, fueron personajes formados en una tradición representativa teatral que es la del burlesco o el sainete puesto en escena en palenques, carpas o teatros populares. Allí los actores intercambiaban roles o representaban a varios personajes en una misma función; actuaban a la vez que cantaban y danzaban o hacían pantomimas. Es la tradición que encarnó, en el cine mexicano, en el personaje de Cantinflas, un actor formado en las carpas. Sin ir muy lejos, en el cine peruano de los treinta, se dejó sentir esa gracia costumbrista de actores como Carlos Revollo, Edmundo Moreau o Paco Andreu, veteranos de mil sainetes y obras de costumbres representadas en teatros populares de Lima.

—¿Tú crees que esa filiación pueda explicar de algún modo que una película española como *Morena clara* se vea tan mexicana?

—Claro que sí, y también *La verbena de la paloma*, por ejemplo. Porque el costumbrismo tiene raíces españolas y el sainete madrileño o la zarzuela corresponde a este modo de representación, a veces amable y a veces crítica de los comportamientos sociales. No hay que

olvidar que este tipo de espectáculo fue acogido con gran entusiasmo en todas las capitales latinoamericanas desde comienzos del siglo. Es más, las representaciones costumbristas fueron las principales perjudicadas con la aparición del cine, pues el público que solía asistir a ellas fue el que convirtió al cinematógrafo en un negocio rentable y en el lugar preferido para cumplir con las rutinas del ocio.

– *México fue una poderosa industria durante la Segunda Guerra, en los años cuarenta, ¿esto hizo que alguna otra cinematografía latinoamericana tomara a este país como modelo para hacer cine?*

– Sí, fue un modelo para muchas. Las películas que se hicieron en el Perú a fines de la década de los treinta, sobre todo las realizadas por Amauta Films, la empresa productora nacional más conocida y activa de entonces, tuvieron una influencia cierta del cine mexicano. Una de las películas extranjeras más exitosas de entre las estrenadas en el mercado peruano durante el periodo inicial de *Amauta Films*, fue la mexicana *Allá en el rancho grande* y Tito Guízar, su protagonista, se convirtió en un ídolo popular, recibido en triunfo cuando llegó a visitar el Perú. La influencia resultó muy clara pese a que las películas urbanas, "criollas" y populistas del cine nacional, aclimataron los componentes esenciales de la dramaturgia del cine mexicano a los modos y costumbres del limeño tradicional.

El cine mexicano logró crear algo que no se produjo en cinematografías más débiles: creó mitos y estrellas, rostros adorados y paisajes que se convirtieron en íconos inconfundibles. Y el cine mexicano logró eso por ser una industria, lo que le permitió mantener una producción continua de películas. Ello es indispensable cuando se habla de géneros y de mitologías filmicas, que sólo se logran en la continuidad y no con una producción artesanal y precaria. El gran éxito de figuras como Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix, Pedro Infante o Jorge Negrete, de sus cuerpos y sus rostros convertidos en fetiches, en "zonas sagradas", para decirlo como Carlos Fuentes, se explica gracias a una producción cinematográfica sostenida y de gran difusión continental.

– *Eso explicaría por qué Cantinflas sí llegó a convertirse en un mito latinoamericano en la comedia y por qué no logró lo mismo otro come-*

diante como Tulio Loza, nuestro "cantinflas", pero que no tuvo esa repercusión latinoamericana, ¿eso explicaría la falta de una industria nacional cinematográfica?

—Tal vez sí. Aunque la primera distinción que habría que establecer se relaciona con los atributos del humor de Cantinflas, de una apelación más universal, pues recurría a ciertas características del burlesco que podían ser leídas por públicos muy amplios, que sabían reconocerse en su falta de garbo, en sus trajes raídos y en ese lenguaje desconectado del sentido y la lógica. Cantinflas parodiaba a toda una estirpe de políticos, oradores y abogados que son característicos de cierta cultura del papel sellado y la retórica burocrática que resulta muy latinoamericana. Cantinflas hablaba imitando su entonación y su gesto, pero despojando a las palabras de cualquier efecto comunicativo inmediato.

El humor televisivo de Tulio Loza dependió mucho de la naturaleza de su personaje, de la definición e identidad del cholo llegado a la ciudad y que se enfrenta a ella con los recursos que aprende de los criollos, un poco como la comedia española de "paletos" que llegan a Madrid y buscan adecuarse a las circunstancias. El humor de Loza es básicamente verbal, poco gestual; está basado en la imitación de un "dejo" o acento muy específico, y eso lo situó y localizó demasiado. Si su película *Nemesio* fue un éxito económico en el Perú, las experiencias de Loza en su empeño por internacionalizarse, sobre todo desde Argentina, resultaron fracasos.

—Estamos hablando de un cine para grandes audiencias, pero, sin embargo, por esos años apareció Buñuel en México, fue como asilado político y produjo dentro de la industria mexicana, dentro de los parámetros que existían en todos estos géneros, pero llegando a salirse de los mismos, ¿a qué se debe que se le permita hacer películas que se salgan del rígido modelo mexicano y de los rígidos géneros que tenía la industria cinematográfica azteca?

—Buñuel es un cineasta que llega a México con un prestigio ya creado en Francia. Pero al llegar decide integrarse a la industria existente y trabajar en ella como un director más. Hace algunas películas que, a primera vista, se confunden con la producción promedio mexicana.

Cintas como *Gran Casino*, *Susana*, *Carne y demonio*, *El río y la muerte* o *La ilusión viaja en tranvía* lucen características compartidas por el resto de la producción mexicana de la época; sin embargo, tras su apariencia convencional, tras ese primer nivel del relato que es perfectamente legible, se encuentra el punto de vista de Buñuel, esa mirada que tiene un costado subversivo e incluso revulsivo, que inculca en la historia más banal un segundo grado irónico, penetrante, insidioso, siempre muy personal.

Hay una película suya de ese período llamada *Don Quintín el amargao* – *La hija del engaño* que muestra cómo Buñuel despliega su estrategia perturbadora. *La hija del engaño* es una cinta que habla de celos arrebatados, problemas de filiación y deshonor, como tantas otras películas de esa época. Buñuel se apropia de esos asuntos clásicos del cine mexicano, que permitían establecer una relación de reconocimiento con los espectadores, habituados a asuntos de ese tipo, y los potencia hasta el absurdo. Así, la película nos presenta la historia de un ilustre caballero que vive empeñado en lavar una deuda de honor, en vengar una ofensa. ¿Cuál fue esa ofensa? Recibir accidentalmente, mientras se encontraba en una taberna, el golpe de un guisante en el ojo. Es decir, una situación ridícula se convierte en manos de Buñuel en una tragedia de la venganza y de la reivindicación de la honra, como era frecuente en los melodramas de entonces.

El procedimiento preferido de Buñuel consistía en coger las situaciones más características de una dramaturgia que daba por sentado que el público compartía sus supuestos decimonónicos de ver el mundo, para vaciarlas de su contenido original y pervertir su sentido obvio. Así, en manos de Buñuel, la defensa del honor perdido se convertía en un gesto sin contenido, en una agitación neurótica cuando no en un empeño ridículo y mezquino.

En *El*, una de sus obras maestras, Buñuel muestra a un hombre ya mayor que se enamora de una mujer más joven y se casa con ella. Poco a poco, el comportamiento de este buen ciudadano, hombre correcto y burgués indistinguible, se va alterando por los celos. Celos, por cierto, infundados, imaginarios, paranoicos. En un episodio de la película vemos a la pareja alojada en un hotel. El marido de pronto tiene la irresistible convicción de que su mujer está siendo espiada por el ojo de la cerradura de la habitación. En vez de abrir la puerta y

encarar al supuesto mirón, el celoso coge un estilete y lo introduce a través del ojo de la cerradura con el fin de desgarrar y penetrar el ojo del indiscreto, que por supuesto es sólo una fantasía suya. Buñuel, tratando el clásico y melodramático asunto de los celos, lo convierte en un estudio de comportamientos alucinados, de conductas irracionales, en el retrato de un personaje que confunde la pasión con la destrucción, la obsesión erótica con el homicidio. La experiencia de Buñuel en México es la de un gran autor filtrando su visión por los intersticios de un sistema industrial muy pesado.

—Volvamos a la ranchera, este género de uso exclusivo mexicano..., ¿enriqueció de alguna forma el lenguaje cinematográfico en general?

—Si te refieres a un enriquecimiento de los recursos expresivos del cine tal vez no, porque es un cine narrado de una manera muy lineal, muy convencional. Pero que inaugura un área, un continente dramático, incluso un imaginario y una mitología que no existía antes en el cine latinoamericano. Habría que preguntarse cuántos vínculos tienen las películas latinoamericanas e incluso las películas peruanas del pasado, como *El guapo del pueblo* o *El gallo de mi galpón*, con ese cine mexicano. Los fragmentos que se pueden ver hoy de esas películas peruanas y los resúmenes argumentales que se conservan, remiten a asuntos y tratamientos cercanos. Son infaltables la celebración campirana, en un lugar distante geográficamente de la capital, pero modelado a partir de una visión muy tradicional de las jerarquías. A la hacienda donde todos se reúnen, llega de visita el señorito de la ciudad. Allí encuentra a la simpática chica, sufre la impertinencia de algún capataz avieso e interesado en la misma mujer que él eligió. Empiezan entonces los problemas con el padre de la joven que se resuelven con alguna demostración de hombría por parte del muchacho de la ciudad y sobreviene la gran fiesta final de festejo y celebración del fin de todos los conflictos. Ese es un patrón argumental que, con ligeras variaciones, se repite una y otra vez en las cinematografías de aquí y de allá.

—¿Y tú crees que el cine mexicano desarrolló una retórica expresiva?

—Sí, una retórica que Carlos Monsivais describió con una frase: "No te me muevas, paisaje". Una retórica que veía la realidad como una

composición inamovible, de una simetría a veces exasperante; la retórica del encuadre fijo, abarcador, que deja mucho espacio al cielo y que embellece el paisaje, convertido en un horizonte perpetuo y plácido, que ennoblece los gestos de las personas, sus perfiles y siluetas, embellecidas por los rebozos de las chinas poblanas. Iconografía característica de una franja del cine rural mexicano que se convierte en imagen de marca.

Pero también se fijaron los procedimientos formales aptos para representar la ciudad. En el cine mexicano, como en el peruano, y otros de América Latina, la ciudad fue un marco escenográfico que debió recrearse en un estudio. Se escogía entonces un fragmento significativo de esa ciudad, llámese conventillo, quinta o esquina. Esa topografía determinaba la acción e intensidad de los sucesos y la tipología de los personajes típicos del lugar, sea el ruletero, Pedro Infante representando a Pepe el toro o los *Palomillas del Rímac*.

—¿Y qué diferencia habría entre la retórica del cine de rancheros mexicanos y la del western americano?

—El *western* es un género de conquista, en la que el orden, la ley y la civilización se imponen a la fuerza, con violencia. En el patrón del *western* más tradicional, la pradera es como el escenario de un desorden original que alguien debe corregir. Los indios y los búfalos son la encarnación de ese caos previo a la fundación de las ciudades.

El rancho mexicano, en cambio, está situado en una Arcadia que busca mantenerse viva y perenne a través de las fiestas y los ritos, pero también gracias a la unión del rancharo con la hija del propietario de la hacienda. Así se diluyen los opuestos y se relajan las jerarquías. Hasta los ecos de la Revolución Mexicana llegaron amortiguados allí.

—Se dice que la década de los años cuarenta, con *Amauta Films*, es la gran época de oro en la que aquí se producen muchas cosas, ¿por qué en México es posible una industria del cine y en el Perú no?

—Por un problema de mercado, fundamentalmente. Perú, Ecuador, Colombia y Chile fueron países sin industria cinematográfica, debido a la fragilidad de sus mercados internos. Los 11 largometrajes que se

hicieron en el Perú en 1938 no lograron consolidar una industria, pese a que la voluntad de todos los que participaron en esas producciones tendían a lograrlo. Se estrellaron contra la estrechez del mercado, la precariedad de los medios, nuestra posición subordinada ante un sistema de distribución continental de películas que, a fines de los años treinta, se disputaban México y Hollywood, con el triunfo final del cine norteamericano.

Lo que permitió que México, Argentina y Brasil desarrollaran industrias fue el peso específico de sus mercados internos, capaces de amortizar la inversión de una película nacional y rendir utilidades. México y Argentina pudieron exportar sus películas y generar ganancias adicionales.

—¿Tú crees que en México haya influido también el Estado con su actitud de apoyar a una industria en la cual veía posibilidades de desarrollo?

—Sí, desde luego. Las políticas nacionalistas del estado mexicano fueron muy importantes para el desarrollo de la producción nacional. En realidad, toda la historia del cine en América Latina pasa por la presencia e intervención del Estado. No necesariamente en la producción de películas, pero sí en el modo en que se figuró al cine como un medio capaz de ofrecer una visión política determinada. El Estado mantuvo siempre con el cine una relación instrumental, pragmática. Y la inversión privada en el cine se adecuó a esas expectativas del poder. Si se revisan los catálogos de producción nacional del cine mudo en muchos países de América Latina, se puede descubrir que los protagonistas de las películas más vistas, sobre todo documentales, eran los representantes del poder. Leguía, por ejemplo, fue una *star* importante del cine peruano que se hizo durante el Oncenio (1919-1930). En México, una película como *Río escondido* del Indio Fernández es un muestrario de las virtudes cívicas y el esfuerzo alfabetizador propuesto desde el Estado por el presidente Alemán; para no hablar, claro, de la retórica peronista que se encarnó en las cintas de Hugo del Carril o de Lucas Demare.

—Tengo la impresión de que incluso en el propio México la visión de las películas mexicanas era una cuestión de clase, es decir, aun en el Perú

las películas en castellano no entraban a los cines de clase media alta, la cuestión de ver cine en castellano era, en términos generales, una cuestión de clase..., cine de barrio. Y da la impresión de que incluso en México era así. ¿A qué piensas que se deba esto?

—Si bien la presencia de un Estado interesado en la existencia de un cine nacional fue importante, también pesó que el público prefiriera ver el cine de su país. Las películas estaban orientadas a ese auditorio natural, al que se dirigían a partir de la representación de asuntos populares. No hay duda de que el público que asistía a las salas donde se proyectaban películas mexicanas —o peruanas— no era el mismo que iba a ver las comedias de la Paramount, o los musicales de RKO, que presentaban un mundo ajeno a cualquier referente verosímil, con sus decorados *Art Nouveau* y sus pisos lustrosos o su escenografía diseñada por Van Nest Polglase. Los cines latinoamericanos trabajaron muchas veces a fondo la teoría del cine como reflejo o como escenario donde se representan las apetencias o las fantasías de un público muy bien determinado en su configuración social y económica. ¿Cuánto de ese público popular no fue el que se orientó hacia el cine hindú a comienzos de los años setenta, justo en el momento en que el cine mexicano dejó de tener esa capacidad de representación popular de primer grado?

El cine argentino

—¿Y cuáles serían, a grandes rasgos, las características del cine argentino?

—El cine argentino no sobrevivió en los mercados extranjeros a la competencia del cine mexicano. Si durante los años treinta el cine argentino tuvo cierta presencia en el extranjero fue sobre todo por el cultivo de sus mitologías urbanas o la ilustración de episodios de su historia nacional. Directores como José Agustín “el negro” Ferreyra y Luis Moglia Barth lograron crear durante los años treinta una mitología tanguera y popular, a la que se agregan algunas estrellas, como Tita Merello, Libertad Lamarque o los comediantes Luis Sandrini, Pepe

Arias, Niní Marshall. El cine argentino del período anterior a la segunda guerra adquiere una gran presencia cultural en su país y un atractivo notable entre el público masivo de América Latina.

—Pero el cine argentino está destinado básicamente a públicos de clase media. Y ello porque en Argentina sí tienen una real clase media. Ahora, haciendo un enlace con lo que dijiste hace un momento sobre el cine mexicano, en lo referente a que el público se identificaba muy fácilmente con este cine y que por eso lo iba a ver masivamente, incluso sin saber leer, pues no había necesidad de escritura, ¿sería esto una explicación de por qué el cine argentino no pegó tanto afuera: porque no era para un público como el que estaba buscando la producción mexicana?

—Eso ocurre luego de la Segunda Guerra, cuando el cine mexicano asume el monopolio del populismo y el cine argentino, obsesionado por la necesidad de internacionalizarse, pierde varias de sus cualidades. En primer lugar, sacrifica los elementos narrativos y los ambientes populares para sustituirlos por escenarios de una clase media que se luce progresista, culta y con un acento indistinguible. Incluso los actores que mejor habían representado el espíritu del arrabal o la esquina porteña, adoptaron aires que se acercaban más bien a los de los personajes de la comedia de situaciones española. Se intentó una "normalización" a partir de ciertos estándares del cine internacional, lo que provocó la pérdida de los mercados extranjeros del cine argentino. Pérdida de la que nunca se recuperó.

El cine brasileño

—En el caso del Brasil, ¿habría que buscar la poca difusión de su cine en el idioma?

—El cine brasileño es muy distinto pues, como dices, el idioma no le permitió salir de su territorio. Pero con más de 2.000 salas de cine instaladas en su inmenso país, las cintas brasileñas pudieron ser producidas para su consumo en el propio mercado interno. Desde el inicio, el cine brasileño se orientó hacia la explotación de su folklore,

de música y canciones que el sonoro consagró. La más importante compañía productora brasileña de los años treinta, la Cinedia, se volcó a la producción de cintas de carnaval, de comedias musicales frenéticas, protagonizadas por figuras de la radio y el teatro de variedades. Estas películas musicales originarían con el tiempo un género típicamente carioca, la *chanchada*, de gran popularidad durante los años cincuenta. Era un subgénero musical, basado en la exageración, en la caricatura, en el ritmo desenfrenado, en la mímica nerviosa de actores como Grande Otelo y Oscarito. Lo caracterizaba también su gran sentido de la oportunidad, pues buena parte de sus títulos se dedicaron a parodiar cintas extranjeras muy populares, de las que se hacían versiones cariocas. Eran películas que satirizaban a personajes políticos, hechos sociales, *faits divers*. La *chanchada* era un cine con antenas muy afinadas para reírse de los asuntos que eran la materia del debate o de la actualidad. Cine de repercusiones muy locales, pero de gran éxito.

—¿Este cine brasileño del que nos hablas tiene conexiones, se proyecta de alguna forma para lo que viene después con Glauber Rocha y toda esa gente del *cinema novo*?

—Los protagonistas del *cinema novo* que surge en Brasil a comienzos de los años sesenta tiene una actitud muy crítica hacia ese cine, porque lo consideran la representación de un modelo de producción industrial cuyo mercantilismo rechazan. El *cinema novo* es un movimiento que encuentra sus raíces en propuestas más realistas y llevadas a cabo con independencia de los estudios y las formas tradicionales de hacer cine. Es recién en estos últimos años que se ha empezado a ver con otros ojos a ese cine popular. La *chanchada* se estudia ahora como un género de especial vitalidad, muy apreciado por el público y revelador de un estado de la cultura en el Brasil de los años en que se produjeron esas cintas.

—¿Qué otras características tiene el *cinema novo* además de distanciarse de esta industria de las películas circunstanciales conocidas como *chanchadas*?

—El *cinema novo* es un "nuevo cine", similar en intenciones y voluntad de renovación o ruptura a todos los otros "nuevos cines" que

surgieron desde fines de los años cincuenta, a veces teniendo como modelo inspirador el de la "nueva ola" francesa. Hubo pues "nuevos cines" en muchos lugares: Polonia, Checoslovaquia, Argentina, Hungría, Italia, etc.

Sus principales representantes, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues se plantearon hacer un "cine de descolonización", alejado de los estudios, libre de las servidumbres comerciales, experimental, de resistencia política, de intervención cultural, pero a la vez un cine de expresión personal. Buscaron dar cuenta de la realidad a partir de un realismo básico, muy distante del folklorismo que se había convertido en la imagen característica del cine brasileño. *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha, que es una película paradigmática, ilustra acerca de la forma en que operó el movimiento en su etapa original. Se trataba de releer elementos de la cultura popular brasileña a la luz de las tradiciones de la cultura del país (la literatura oral, el relato de gesta, la leyenda de los *cangacetos*) pero también de los códigos proporcionados por el cine universal. El de *Dios y el diablo* era un relato influido por el *western*, el cine de Kurosawa, sobre todo el de samurais, y los géneros de aventuras y guerreros solitarios. A la vez la cinta ofrecía una visión muy dura y muy cercana a la realidad del paisaje del *sertão* en el que se ambientaba. Por último, el director Rocha le aportaba a la cinta un estilo original y personalísimo.

-Hasta donde recordamos, las películas de Rocha tratan, como tú dices, de ser realistas, tocan temas muy concretos; pero, sin embargo, la narración de la cinta no obedece a mecanismos propios del realismo, lo que ocasiona en los lectores un cierto grado de dificultad en la lectura... ¿Cómo puede haber coherencia entre ese deseo de ser realista, de escribir de manera inmediata lo concreto y el uso de un mecanismo de narración que es más bien elusivo?

-La vocación realista es un postulado general del movimiento. Una película como *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, por ejemplo, presenta una visión muy apegada a la realidad del nordeste brasileño donde se filmó. Pero ello, por cierto, no fue una visión programática o una palabra de orden que debía cumplirse a rajatabla. No son realistas cintas tan significativas como *Macunaima* de Joaquim Pedro de

Andrade o *Los dioses y los muertos* de Ruy Guerra. El caso de Glauber Rocha es singular, pues se trata de un creador de temperamento barroco; su estilo a veces es operático, enfático, exasperado. Rocha era una especie de santón iluminado, uno de esos personajes que anuncian el apocalipsis, como los profetas del desastre que aparecen en *Dios y el diablo en la tierra del sol* o en *Antonio das Mortes*. Para él, la realidad, los tipos humanos del nordeste y el paisaje de su país valían en su calidad de riquísimas materias primas que su estilo cinematográfico potencia y eleva a la categoría de mitos. Sus relatos tienen una cualidad casi épica. Es un cineasta ciertamente difícil, contradictorio, desigual.

—¿Dejaron los miembros del *cinema novo* un modelo para hacer cine a la gente que vino después?

—Como ocurre con muchos de estos movimientos cinematográficos, el tiempo disgregó a sus nombres más importantes y significativos. A ello se sumó el exilio político y las dificultades que sobrevinieron durante el período de la dictadura militar brasileña de mediados de los años sesenta. Rocha, Guerra, Pereira dos Santos, cada quien siguió su camino, haciendo películas muy diversas. El movimiento acabó en su sentido de propuesta articulada y los autores llevaron adelante sus respectivas obras. Si algo quedó para el futuro fue la idea de la independencia creativa, de la posibilidad de llevar a cabo un proyecto de cine creativo alejado de los grandes presupuestos y las rutinas de la industria. Queda, además, la idea del *cinema novo* como un hito fundamental en la historia del cine de América Latina.

—Con los medios de distribución que existen actualmente, ¿el cine brasileño todavía sigue recluido dentro de su propio territorio para exhibirse?, ¿no sale acaso al resto de Latinoamérica?

—El cine brasileño se vio muy afectado por las políticas liberales que impuso el presidente Collor de Mello el año 1990. Como consecuencia de la desactivación de todo el sistema estatal de apoyo a la producción, el cine brasileño se desmoronó. En 1991, la producción casi había desaparecido. Ahora están en una etapa de reconstrucción, nuevamente con el apoyo del Estado, con el fin de estabilizar la producción en más o menos 30 largos anuales.

El cine brasileño, como el del resto de América Latina, se exhibe en su propio mercado y en algunos festivales internacionales. No se ve, en cambio, en los países vecinos por el dominio absoluto de nuestros mercados de distribución y exhibición de películas que posee el cine norteamericano. Los mercados de casi todos los países del mundo están dominados en más del 80% por la producción norteamericana; esto resta espacio para la programación de cintas de otros países.

—Si tú dices que actualmente las empresas norteamericanas tienen el monopolio de la distribución en muchos países, ¿significa esto que en ningún país latinoamericano existe hoy una industria cinematográfica sólida?

—La única industria sólida del mundo es la de Estados Unidos. Incluso la industria cinematográfica de la India, que hasta hace poco era una de las más activas, ha sufrido con la difusión masiva de la TV. En Europa, sólo Francia mantiene una continuidad en la producción. Italia padece una crisis crónica. El cine británico sufre una crisis de identidad, pues se ha recrudecido el problema de poder distinguir la nacionalidad de una producción en la que se juntan capitales británicos y norteamericanos. La causa de todos estos problemas es el creciente dominio del cine norteamericano que se exhibe en buena parte de las salas de todos los países de la Tierra. Las cinematografías nacionales no pueden competir con las condiciones de producción, de comercialización y de lanzamiento de una cinta norteamericana.

—Por el lado de un cine menos industrial, más culto, ¿qué ha existido en América Latina en la etapa anterior a los años cincuenta?

—Está el experimentalismo brasileño de la época muda con Humberto Mauro y Mario Peixoto. *Ganga bruta* y *Límite* eran cintas inspiradas en el cine europeo de vanguardia. En México, Juan Bustillo Oro intentó la experiencia de realizar una cinta plagada de referencias al expresionismo llamada *Dos monjes*.

—¿Cuál es en la actualidad la producción anual de películas en México? ¿Siguen teniendo una cantidad alta?

—En 1994, México produjo 32 largos, que es una suma alta para el promedio latinoamericano, pero muy baja para una industria que tuvo el esplendor de otrora. Por cierto, la crisis económica del país ha afectado muchísimo al cine, a lo que se agrega la privatización de una importante cadena de salas, la llamada Operadora de Teatros, que solía estrenar cintas mexicanas de algún nivel de exigencia; ahora, esas salas son programadas por la principal cadena de distribución norteamericana, la United International Pictures.

La producción mayoritaria se orienta al consumo masivo; son las llamadas películas de explotación. Cintas que se venden muy bien en el mercado secundario del video o en los circuitos hispanos de los Estados Unidos. Son películas como *Juana la cubana* o *Una maestra con ángel*, que aprovechan el éxito de cantantes o estrellas de la TV. No hay que olvidar que Televisa produce, a través de su filial Teleciné, más de una docena del filmes por año.

Pero hay también una producción de mayor nivel, que muchas veces se beneficia con recursos del extranjero y el apoyo del Instituto Mexicano del Cine. Es el caso de las películas de Arturo Ripstein, Carlos Carrera, Guillermo del Toro, María Novaro.

—Hablemos del cine cubano. Cuando hablamos de éste nos referimos, por lo general, al que aparece con la Revolución de Castro, con películas tales como Memorias del subdesarrollo y Lucía entre otras. Nosotros consideramos estas películas como una buena muestra de este cine, el que de vez en cuando tiene continuidad con cintas como Fresa y chocolate que ha aparecido por estos días en Lima. Antes del cine que se hace a partir de Castro y la Revolución cubana, ¿cómo era el cine en Cuba? ¿Parecido al mexicano tal vez? ¿De consumo local?

—El cine cubano no empieza en 1959. Tiene una intensa actividad en la época muda y en la década de los treinta y cuarenta se hacen cintas que logran exportarse, como las dirigidas por Ramón Peón. Son comedias musicales que siguen las pautas de buena parte del cine latinoamericano de la época. Algunas de ellas fueron protagonizadas por el actor Aníbal de Mar, el "tremendo juez" de los programas de Trespatines. Antes de la fundación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC), se hicieron en Cuba cerca de 150 largos.

—Las "nuevas olas" que se dan en los últimos años de los cincuenta, estas renovaciones del cine coincidirían en Cuba con la Revolución y con el cine que la Revolución hace, ¿y podría este cine cubano de los años sesenta identificarse con las renovaciones que hizo la nueva ola francesa?

—Películas como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea o *Lucía* de Humberto Solás denotan preocupaciones expresivas muy claras. No sólo son cintas que buscan ofrecer una perspectiva política distinta acerca de los asuntos que tratan, sino que lo hacen con una escritura diferenciada. Lo mismo ocurre con *La última carga al machete* de Manuel Octavio Gómez donde se percibe un trabajo que coincide con las búsquedas que se hacían en esos años sesenta en otros lugares. Pero el caso del cine cubano es especial, pues la producción se realiza al abrigo de políticas oficiales. Una de las primeras medidas de la Revolución es crear el ICAIC y el cine se vincula desde entonces con los requerimientos políticos del momento. En épocas de apertura y de efervescencia creativa se hace un cine que responde a ese espíritu; en las épocas de oscurantismo e intolerancia, el cine cubano se anquilosa.

—¿Y este cine cubano produjo mucho? ¿Al menos durante los primeros años de la Revolución?

—Al principio se produjeron básicamente documentales de naturaleza didáctica, que se usaban de acuerdo a las necesidades del régimen. En algunos se muestra la tarea alfabetizadora o las labores colectivas del corte de caña. También se hacen documentales proselitistas o de agitación. Santiago Alvarez es el documentalista más conocido de este período. El cine de ficción más valioso es aquel que trata de mantenerse distante de las consignas políticas más obvias o estentóreas y de ese realismo socialista o "ficción de hierro" que luego asomaría con cierta frecuencia a partir de los años setenta.

—Más bien, como que después de esas películas hay un bajón de la producción, ¿se restringen entonces las posibilidades expresivas del cine cubano?

-Sí, cada vez más. Después de ese gran momento se restringen las posibilidades expresivas. Desde comienzos de los años setenta, el cine cubano pierde vitalidad. Muchas cintas parecen encontrar su justificación en la ficción histórica ejemplar o en la ilustración de problemas cotidianos que los espectadores -convertidos en ciudadanos necesitados de los consejos que se imparten desde la pantalla- debe aprender a resolver con la ayuda de las directivas que las películas ilustran. Allí están los casos de *Plaf* o *Se permuta*. Incluso *Fresa y chocolate*, con las virtudes cinematográficas que tiene, se inserta dentro de esta voluntad de uso instrumental del cine, en este caso puesto al servicio de la necesidad de difundir una política de "nuevo trato" con los homosexuales.

-Para decirlo claramente: ¿Lo que dio pie a un nuevo cine cubano, es decir, la creación del Instituto de Cine Cubano, es también lo que le va a impedir a Cuba realizar un buen cine posteriormente?

-Sí, detrás de muchas cintas cubanas de los últimos años se nota la directiva burocrática.

-Pero por lo menos se mantiene la producción, ¿no? ¿Y seguirán apoyando a otros países de América Latina?

-La crisis económica es muy fuerte y Cuba, como casi todas las cinematografías latinoamericanas necesita de la coproducción. Las cintas cubanas más conocidas de los últimos tiempos, *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, fueron hechas bajo modalidades de coproducción y con recursos venidos de fuera.

-Esto significaría entonces que si nosotros biciéramos una especie de rastreo de los recursos expresivos del cine mexicano, de un poco del cine argentino y de otro tanto del cine cubano, ¿podríamos tener una suerte de estética del cine latinoamericano?

-Un retrato robot del cine latinoamericano tendría que hacerse a partir de la combinación o fusión de tres elementos: el melodrama, el populismo y el costumbrismo.

—Dejando de lado los problemas industriales, ¿por qué en el Perú no hubo ningún intento de "nueva ola" o nuevo cine?

—Cuando en el mundo se inician las "nuevas olas", en el Perú se estrena *La muerte llega al segundo show* (1958), una cinta peruana bastante endeble, que aparece como un reflejo de la precariedad de un cine que no había producido ningún otro largometraje en los 10 años anteriores. Paralelamente, en el Cusco, se hacen las cintas de la llamada Escuela del Cusco, de vocación indigenista, movimiento que arriba al cine con un retraso de casi 40 años en relación a su vigencia en otros campos de la cultura peruana. Eran épocas malas, en las que no había ni legislación promocional ni inversiones consistentes en el cine. En los años sesenta, el cine peruano se convierte en la sucursal de un cine mexicano en total decadencia. En 1965, sin embargo, se producen dos hechos importantes. El primero es la aparición de la revista *Hablemos de cine*, que tiene un rol importante en la cultura filmica de esos años y en los que vienen después. El otro, es el inicio en la realización de Armando Robles Godoy, que plantea la realización de un cine personal, hecho a la manera de los autores europeos.

—Más allá de la cuestión industrial o de mercado, en términos de películas y recursos expresivos, ¿cómo es, a grandes rasgos, el cine que se viene haciendo últimamente en América Latina?

—Es difícil decirlo, pues mi visión es fragmentaria y parcial. Sin embargo, se percibe que todos los cines de América Latina están sofocados por problemas de producción, de financiación y de mercado. Y eso influye en los aspectos expresivos. La necesidad de ganar, de lograr que una película entre al mercado a competir con varios *blockbusters* norteamericanos y a capturar la atención del público desde la primera semana de exhibición, lleva consigo la necesidad de adecuar ciertos recursos expresivos a aquello que se ha convertido en las expectativas del público que asiste a las salas. Eso lleva a los cineastas a plantearse la relación con el público de una manera mucho más pragmática. El trabajo con los géneros es un modo de resolver ese problema. Una película como la chilena *Johnny Cien Pesos* de Gustavo Graef-Marino, que trabaja con el policial o de la mexicana *Cronos* de Guillermo del Toro, que alude al film de horror, son ejemplos de eso. Se abordan las películas desde presupuestos compartidos con el pú-

blico. Se usan fórmulas narrativas que han probado su eficacia o se apela a la presencia de actores o figuras muy conocidas por su labor en otros medios (Federico Luppi en Argentina, Amparo Grisalles en Colombia o Diego Bertie en el Perú). Se vuelve los ojos al público y a las modas para interpelarlo del modo más eficaz y directo.

Hay películas que optan por otras vías para seducir al público, pero para hacerlo eligen reciclar algunas modalidades expresivas del pasado, como el costumbrismo urbano o la comedia de situaciones. Películas como *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera o *Todos somos estrellas* de Felipe Degregori son como epopeyas del color local, gestas cotidianos en clave baja, apologías del esfuerzo de los ciudadanos ordinarios, de la "gente como uno". El público encuentra en ellas el reconocimiento de su medio, su lengua y sus costumbres, pero también la sublimación de sus carencias, la comprobación de que la lucha por sobrevivir es un empeño compartido y extendido y que puede llegar a tener un final ejemplar, como el de *La estrategia del caracol*, con burla final y "sacada de lengua" a los poderosos.

—Esa producción que se orienta más hacia el género, ¿tú la sientes muy influida por el cine estadounidense? ¿Crees que haya alguna posibilidad de que encuentre su propio lenguaje?

—Sí, hay una influencia clara de los procedimientos usados por el cine norteamericano. Los casos de *Johnny Cien Pesos* y *Reportaje a la muerte* de Danny Gavidia son interesantes al respecto. En ambos casos, se trata de películas que encausan las expectativas de la gente hacia el recuerdo de los hechos reales que motivaron la ficción. A partir de allí, los cineastas crean una suerte de documento dramático, equivalente a los "docudramas" que trabajó la televisión norteamericana a fines de los años setenta.

Sin embargo, las películas latinoamericanas más interesantes son aquellas hechas por los autores, por aquellos cineastas que trabajan con una visión diferenciada, como Leonardo Favio, Aristarain, Ripstein, Nicolás Echevarría o Lombardi.

—Dices que el actual cine latinoamericano produce mucho teniendo en cuenta al espectador, porque tiene que asegurar a los cines que exhiben

ban sus películas que el dinero puede entrar fácilmente, que hay una gran audiencia... ¿Esto se reflejaría en una baja de calidad del cine latinoamericano?

—Tener en cuenta al espectador no tiene por qué traer consigo una disminución de la calidad. Pero provoca muchas veces una estandarización de los procedimientos. La tipología y la caracterización de los personajes se toman sumarias, las narraciones buscan una eficacia de primer grado, las convenciones argumentales dominan. Hay el riesgo de que los efectos y el inmediatez terminen por comandar todas las decisiones.

—¿Por qué un género como el melodrama mexicano finalmente desaparece? ¿Qué pasó con esos grandes géneros mexicanos?

—Porque cambia la sensibilidad de la gente. Se cree mucho menos en los grandes temas que recorrían el melodrama y otros géneros. No se concibe de la misma manera el honor, ni son problemas iguales los que se refieren a la ilegitimidad filial o el adulterio. Las líneas centrales del discurso melodramático han perdido solemnidad, se han hecho rutinarios, ya no pueden sostener la ampulosidad dramática de antes. El descubrimiento de la bastardía tenía hace cincuenta años un carácter de ruptura cósmica; ahora podría, a lo más, servir de base a un drama psicológico muy poco conmovedor.

—Pero de ese material siguen haciendo las telenovelas, por ejemplo...

—Sí, pero con otros ingredientes. El erotismo es uno de ellos. El valor agregado al pie forzado de la trama pasadista del melodrama, es la secuencia de la seducción, donde vemos a la protagonista bañándose desnuda en una laguna y donde es espiada por el villano. Hay una dimensión *voyerista* que redime la trama de sus escorias y sus anacronismos.

—Perdón, Ricardo, pero esto del erotismo es algo muy reciente, en cambio las telenovelas de hace 15 años seguían trabajando con los mismos elementos que empleaba el melodrama mexicano. Tal vez valía para la televisión, pero no para el cine...

-Tal vez. El cine establece otra relación con el público. Las películas lo someten a otro tipo de incitaciones. Los códigos de censura se relajaron en el cine internacional desde hace más de 25 años. Desde entonces se produjo un *aggiornamento* de modos, lenguajes y costumbres en el cine, que debe ser fieramente competitivo para resistir la competencia de las industrias más poderosas. La televisión, en cambio, sigue sometida a determinadas reglas de comportamiento. Las fronteras de lo que se puede o no se puede decir son mucho más estrechas en la TV, dada su domesticidad. Tal vez el público que paga su entrada no está dispuesto a tolerar una intriga basada en supuestos que no comparte como experiencias cotidianas o que no tienen vigencia como percepción de un comportamiento social.

-O tal vez la explicación sea que la televisión le quita ese tema al cine y éste tiene que buscarse otro.

-Sí, tal vez.

-Con la anterior legislación del cine, en nuestro país se produjeron algunas cosas interesantes: una serie de cortos donde los había muy buenos... ¿La nueva legislación peruana va a permitir que sigan apareciendo nuevos directores o va a ser una especie de camino trunco?

-La legislación que existió durante 20 años, a partir de 1972, permitió que se hicieran alrededor de 1.000 cortometrajes y cerca de 60 largometrajes. El problema era que la ley promocional abordaba el problema del cine desde el aspecto de su exhibición, a la que daba en algunos casos el carácter de obligatoriedad, para a partir de allí establecer formas de recuperar la inversión a través de una disposición de los tributos municipales.

La ley de cine que rige desde octubre de 1994 modifica esa perspectiva y busca resolver el problema del cine peruano desde el punto de vista de su financiación. Para hacerlo, el Estado reconoce el rol cultural del cine y decide fomentarlo. Nunca antes hasta esta ley el Estado había tenido una intervención tan directa en la financiación de las películas peruanas. A partir de la ley, el Estado asume una suerte de compromiso con la existencia del cine peruano, al que se obliga a

proporcionarle recursos salidos del Presupuesto de la República, donde deberán consignarse los fondos anuales que, traducidos en premios en dinero, favorecerán a los mejores proyectos de largos y a los cortos terminados que se consideren con méritos suficientes. Si la ley se aplica conforme ha sido concebida, en el Perú se harán por lo menos 6 largos y 48 cortos cada año. Es una ley que nace de un complejo liberal. El Estado, por la razón política o de imagen que se quiera, estaba interesado en apoyar al cine, pero los mecanismos propuestos resultaban inaceptables para la ortodoxia liberal. Sabido es que para ella, cualquier subsidio es una herejía. Por eso, se decidió que el Estado ejerciera su derecho para fomentar una actividad cultural como el cine, otorgándole premios no reembolsables.

—*El caso de Luis Llosa, quien se fue a dirigir una película a los Estados Unidos, con un par de superestrellas, ¿sería el caso de los directores que deben emigrar al extranjero porque en el Perú se les cierran los caminos?*

—No creo que el caso Llosa sea muy típico o representativo de lo que pueda suceder con otros cineastas peruanos. El de Llosa es un caso de proyecto personal cumplido. Su decisión o su oportunidad de trabajar en el *mainstream* del cine norteamericano me parece tan legítima como cualquier otra, aun cuando los resultados de su experiencia, sobre todo la de *El especialista*, dejen mucho que desear.

—*¿Cuáles son las películas latinoamericanas que más te han convencido y gustado en estos últimos años?*

Gatica el mono del argentino Leonardo Favio, cinta argentina; *La luna en el espejo* del chileno Silvio Caiozzi; *Principio y fin* y *La reina de la noche* del mexicano Arturo Ripstein; *La boca del lobo* de Francisco Lombardi; algunos cortos peruanos como *El gran viaje del capitán Neptuno* de Aldo Salvini, *El hombre solo*, *Una novia en Nueva York* y *Radio Belén* de Gianfranco Annichini, *Hombres de viento* de José Antonio Portugal; *Cabra, marcado para morir* del brasileño Eduardo Coutinho; *Cabeza de vaca* del mexicano Nicolás Echevarría; *Últimos días de la víctima* y *Un lugar en el mundo* del argentino Adolfo Aristarain.

