Los ojos del 2000

(Del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana, la Escuela y otras cosas)

Tres acontecimientos importantes señalarán en el futuro la fecha de diciembre de 1987 en la historia del cine iberoamericano. Se proyectaron en y desde el multitudinario Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, que entró en su IX Edición. Uno, el Festival mismo, dinámico punto de encuentro para cineastas; dos, el Seminario «El nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy» que se desarrolló durante el mismo; tres, el Homenaje al 20 aniversario del I Festival de Cine Latinoamericano y del I Encuentro de Cineastas de América Latina en Viña del Mar, Chile. Un cuarto acontecimiento —no menos relevante— fue que pudo celebrarse el primer año de funcionamiento de la Escuela Internacional de Cine y TV, una aparente utopía que se hizo tangible realidad con insólita rapidez; 300 alumnos de 26 países del Tercer Mundo cursaron estudios en los diferentes niveles del Centro, alcanzando y superando las previsiones de esta etapa; se esperaba que esa cifra de estudiantes se alcanzara en 1989...[1] Esta historia merece ser contada.

Fundación

«Las mejores realidades se cuecen con los soñadores empedernidos» escribía el *Gramma* del 16 de diciembre de 1987 refiriéndose a Fernando Birri, director de la Escuela, que en la víspera había reseñado en conferencia de prensa la gestación y los logros obtenidos en su primer año de vida

El desencadenamiento de los hechos tiene esta veloz cronología en la clausura del VII Festival del Nuevo Cine de La Habana: diciembre de 1985, Fidel Castro anunciaba el proyecto de crear una Escuela de Cine. El 15 de diciembre de 1986 el mismo Fernando Birri leía el Acta de nacimiento de la Escuela: «La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez decide dar vida a la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba, sobrenombrada Escuela de Tres Mundos (América Latina y el Caribe, Africa y Asia)».

Un año antes, surgía —en el mismo marco del Festival, el VII— la citada Fundación, integrada en su mayor parte por miembros del Comité de Cineastas de América Latina.

Vista aérea de la Plaza de la Catedral en La Habana (Foto: Manuel Méndez Guerrero)

Fernando Birri: Acta de Nacimiento de la Escuela, 15 de diciembre de 1986, palabras pronunciadas en el acto inaugural de la Escuela de Cine y TV para América Latina y el Caribe, Asia y Africa, sobrenombrada de Tres Mundos, en San Antonio de los Baños, Cuba.

Estas dos iniciativas las relata el mismo Fidel Castro en la entrevista del periodista italiano Gianni Miná [2] publicada recientemente: «... De ahí surge ya (se refiere al Festival) hace dos años, la idea de la fundación, una fundación para reunir fondos y apoyar al nuevo cine. Nuestro entusiasmo era creciente por la calidad de ese nuevo cine. Sobre todo después del proceso de apertura democrática en Brasil y Argentina, se empezaron a hacer excelentes películas; los mexicanos, que habían decaído un poco, empezaron a mejorar; colombianos, venezolanos, empezaron a hacer un mejor cine, y así se creó este movimiento que hoy es un gran movimiento.

Lo que yo tengo que ver con eso es que, por lo menos, lo apoyé viendo la importancia que tenía.»

Tras mencionar la importancia que tuvo para esta Fundación el haber convencido a García Márquez para que la presidiese («El éxito de esa fundación fue la presidencia de García Márquez, eso le abrió las puertas en todas partes»), Fidel Castro recuerda la gestación de la Escuela: «Junto con la fundación se propuso la idea —esa no fue idea mía— de crear una escuela del nuevo cine. Yo estuve de acuerdo; pero estar de acuerdo significaba que yo tenía que abogar dentro del gobierno para que se asignaran recursos para la construcción de la escuela, para los equipos y laboratorios iniciales de la escuela. Acepté la idea y trabajé para disponer las condiciones necesarias; realmente lo hicimos en un tiempo récord. Una escuela preuniversitaria en el campo la adaptamos, la remodelamos; se creó una brigada, trabajó excelentemente, y al año siguiente ya teníamos la escuela. Va a tener, en total, 300 y tantos alumnos; este año ha sido el primer curso. No sólo son cursos regulares, sino talleres, seminarios, conferencias. En esto trabajó mucho Gabriel García Márquez, en desarrollar la idea de la organización y los programas de la escuela.

Pero también la suerte fue que encontraron un director, el mejor director para eso, el personaje adecuado: Fernando Birri. Dos personalidades han contribuido al éxito de la fundación y al de la escuela. Quizá me haya extendido un poco, pero quería explicarte cómo surgieron estas instituciones».

Y concluye Fidel Castro sobre la puesta en marcha de la escuela y la fundación: «Ese fue el origen. A lo mejor algunos dicen también que es propaganda, pero nos alegramos. Ojalá toda propaganda sea tan fructífera como ésta».

La estructura de la escuela

Birri sintetizaba así la estructura de la escuela: «...es un Centro de Producción que forma profesionales en Cine y TV (cultura audiovisual global) hay para el 2000, teórica y prácticamente (en sus tres niveles: Curso básico-regular, Talleres experimentales, Diálogos de altos estudios) en San Antonio de los Baños, Cuba (...)».

[2] Un encuentro con Fidel, *entrevista realizada por Gianni Miná. Edición de la Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, La Habana, 1987. El libro, que también publicó Mondadori en España e Italia, es el fruto de 15 horas de entrevista, desde las 2 de la tarde del domingo 28 de junio de 1987 hasta las 5 de la mañana del lunes siguiente. Durante la misma, el equipo de la RAI rodó para el programa de televisión italiana que conduce el citado G. Miná.*

El primer Curso básico (una introducción de seis meses al ciclo de tres años que dura el Curso regular) suministra al alumno una formación polivalente en las áreas fundamentales y realiza sus prácticas en video y celuloide. Los egresados están en condiciones de desenvolverse —en un nivel básico— como asistentes de producción, dirección, edición o montaje, cámara y sonido.

Ese curso está constituido por seis cátedras o talleres: realización, producción, sonido, edición (montaje), fotografía y guión.

El primer Curso básico (destinado evidentemente a quienes no tienen ningún conocimiento técnico del cine) fue cursado en 1967 por ochenta y seis estudiantes: cincuenta y ocho varones y veintiocho mujeres. Realizaron ochenta y cinco ejercicios en 16 mm, cortometrajes de una duración aproximada entre tres y seis minutos. Asimismo hicieron diecisiete ejercicios en video, de unos quince minutos cada uno. En la realización de estos ejercicios, los estudiantes se alternaron en las funciones, como directores, sonidistas, productores, fotógrafos, guionistas o editores (compaginadores). Todos hicieron de todo.

Este grupo fue orientado por un cuerpo de quince profesores y contó con el equipamiento de la escuela, comprendidas cinco cámaras Arriflex y dieciséis cámaras de video «Sony». El procesamiento se realizó en los laboratorios del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos).

Para el curso básico de 1988 han sido seleccionados cincuenta y un alumnos de veintidos países y está previsto que ya no se dará en 1989, ya que se consideró que según la experiencia se ha visto que todo el que llega a la escuela tiene ya alguna noción de cine y TV. En su lugar, estos seis meses se invertirán en otro curso, llamado de urgencia o emergencia, destinado a interesados en aprender a manejar equipos no ya en una expresión cinematográfica específica sino como herramienta para otras actividades socioculturales.

El Curso regular (el primero comenzó en septiembre de 1987) consta de dos años de formación polivalente y un tercer año de especialización; por lo tanto se encuentra en pleno desarrollo. Las cátedras son las siguientes: *Teoría de la comunicación; Semiótica de la narrativa; Introducción a la estética; Artes plásticas; Música; Sonido; Cámara e iluminación; Realización; Metodología de la investigación; Producción; Video y TV; Edición; Guión y Dramaturgia.*

Cabe señalar que de los ochenta y seis alumnos del básico, sesenta y dos pasaron al curso regular. Cuando asistimos al Festival de diciembre del 87, todos los estudiantes se hallaban en receso parcial, porque el certamen mismo era materia de estudio. Como parte del curso, asistían a los seminarios sobre la televisión pública y el Nuevo Cine Latinoamericano organizados en su contexto. Asimismo realizaron entrevistas y filmaciones de diversos momentos del Encuentro.

Durante el segundo semestre (de enero a julio de 1988) los alumnos deben realizar un documental cada uno, de quince minutos de duración. Por otra parte cursarán un taller de televisión, para lo cual la escuela dispondrá de su propia unidad móvil de TV.

Los talleres experimentales

«Este nivel fue previsto para quienes tienen, a la vez, experiencia y conciencia de sus carencias». Es decir, una especie de extensión situada fuera de los cursos regulares. En 1987 se concretaron trece talleres experimentales y por ellos pasaron más de cien alumnos.

Sus profesores y temáticas fueron las que se enumeran: *Cómo contar un cuento,* por Gabriel García Márquez (Colombia); *Dramaturgia y guión,* por Domingo Piga (Perú); *Dramaturgia y guión,* por Juan Tovar (México); *Dirección de actores,* Lautaro Murúa (Chile); *Análisis dramatúrgico,* Gilda Santana (Cuba); *Guión y dramaturgia,* Gianfrancesco Guarnieri (Brasil); *Dirección de actores,* Vicente Revuelta (Cuba); *Guión y dramaturgia,* Joaquín Jordá (España); *Guión para TV,* Gabriel García Márquez (Colombia), Doc Comparato (Brasil), Eliseo Alberto Diego (Cuba); *Medios alternativos de producción para el Tercer Mundo,* Jean Pierre Beauvialá (Francia).

En el anuario de la escuela puede leerse, acerca de estos talleres: «Así como en el ámbito de la ciencia existen las "áreas de experimentación" y las "áreas de aplicación", de modo semejante, en los talleres se aplica un método y una dinámica en donde el derecho a no inhibirse por temor al error, y la determinación experimental, constituyen las leyes centrales».

En cuanto a su duración, cada taller varía de uno a seis meses y participan de diez a quince asistentes por curso. Sin embargo, teniendo en cuenta ciertas carencias notables en la evolución del Nuevo Cine Latinoamericano, dos de estos talleres experimentales serán permanentes: el de guión y dramaturgia, inaugurado por García Márquez («Cómo se cuenta un cuento») y el de dirección de actores.

Los diálogos de altos estudios

«Los "Diálogos de altos estudios" procuran dar respuesta a una tercera necesidad planteada por el NCL: la necesidad de *superación*».

Fueron previstos para quienes ya tienen una obra profesional realizada pero saben «que nunca se termina de aprender» y que sienten la insuficiente o esporádica frecuencia de sus contactos e intercambios de experiencias. Estos diálogos pueden durar desde cuarenta y cinco minutos hasta lo que sea necesario.

En 1987 se realizaron seis de estos diálogos con los temas y profesores siguientes: «Situación global de la economía del cine» (Octavio Getino); «Guión y dramaturgia para TV» (Lauro César Muñiz); «Nuevas tecnologías en cine» (David Leitner); «Nuevo contexto de la internacionalización de la producción cultural» (Armand y Michelle Mattelart); «Experiencias como guionistas» (Jean-Claude Carrière); «Experiencias de la comunicación en la historia» (Eduardo Galeano).

Durante 1987 participaron en estos diálogos setenta y nueve alumnos; en los talleres, ciento cuarenta y ocho; en el curso básico, ochenta y seis; y en el regular, sesenta y dos. Para el año 1988 se han seleccionado cincuenta y un alumnos en el curso básico, que se desarrollará por última vez, como se ha dicho.

Las perspectivas

El título que encabeza esta nota pertenece —es una cita— a la ponencia-poema de Fernando Birri leída en el seminario sobre el Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy, desarrollado durante el Festival de La Habana. Parece muy apropiado para alumnos de cine. Y esa es una de las metas de esta escuela-taller, laboratorio de ideas y sueños. Puede esperarse que ellos, esos jóvenes de tantas comarcas, sean los ojos (y los oídos y las mentes) que hagan el cine de los años 2000.

El cine latinoamericano y Viña del Mar

En 1967, aún existía el Festival de Cine de Viña del Mar, impulsado desde hacía varios años por Aldo Francia, cineasta auténtico y de afición entrañable y generosa. Había nacido en el cineclub de la misma ciudad, que también animaba el infatigable Aldo, médico pediatra y amante del cine. Su Festival nació con modestia: con concursos de super 8 mm. Por esa época el cine chileno era esporádico y —en su plano comercial profesional— una especie de apéndice del cine argentino que había tenido su auge económico en la década de los 40.

El Festival fue, sin duda, un campo de encuentro y cultivo para el interesante cine chileno que surgía a mediados de los años 60, con las primeras obras de Littin, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Cháskel, Helvio Soto, y el mismo Aldo Francia.[3] Pero no se limitó a esto: el año 1967, el Festival de Viña del Mar cumplía su quinta edición y ya se extendía a toda América Latina; se convocó entonces el Ier Primer Encuentro de Cineastas del área.

Debe recordarse que en esos años ya había movimientos, más o menos aislados, que trataban de convertir el cine del continente en algo más vivo y genuino, testimonio de la cultura y la sociedad de sus países. Ya existía el *cinema novo* brasileño, el nuevo cine argentino de los años 60, la Escuela Documental de Santa Fe. Todas avanzadas, con distintos grados de compromiso, de un cine distinto, menos dependiente de los grandes centros de la industria comercial. También nacía, con unas metas y una estructura diferentes, el cine cubano.

El Ier Encuentro de Cineastas de Viña 67 fue el punto de encuentro, el primero que se realizaba en tierras de América. Antes, algunos de los cineastas jóvenes de entonces (recuerdo entre otros al gran Nelson Pereira dos Santos, David J. Kohon, Alfredo Guevara, ya dirigente del ICAIC cubano) se habían conocido en Europa... Pero, en general, cada cine y sus autores, se desconocían en absoluto. Ese fue el primer mérito de la gente de Viña: Aldo Francia, Luisa Ferrari... Desde sus modestos medios, desde un extremo austral del continente, lograron unirnos. Uso ahora la primera persona porque me considero, también modestamente, desde mi condición entonces de crítico y ex profesor de la Escuela Documental de Santa Fe, como parte de aquel sueño: advertir que las distancias y el aislamiento no alcanzaban a ocultar que nacía un nuevo cine hecho

[3] *Todos los largometrajes iniciales de estos directores son uno o dos años posteriores al Festival del 67.*

en Latianoamérica y que pese a esas enormes separaciones, tenían algo en común, una imagen múltiple y diversa del rostro dividido de América.

Fuimos jurados en el Festival (junto a Alfredo Guevara, Alex Viany, José Wainer, Patricio Kaulen, Hans Ehrmann y Aldo Francia) y también participamos de las extensas, entusiastas discusiones del Encuentro. Recuerdo ese entusiasmo, la alegría de unir lo disperso, el reconocimiento de que los problemas del cine de cada país eran los mismos aunque no lo sabíamos. Ya entonces se plantearon en el temario algunas metas que siguen de actualidad: los problemas de la distribución (que prosiguen); la necesidad de crear organismos permanentes de conexión del cine latinoamericano (que recién ahora empiezan a funcionar, dificultosamente); el estudio y el análisis de la situación del cine en el continente. Y, por supuesto, la clásica dicotomía entre cine independiente y cine comercial, que parecía entonces más clara y neta...

Estaban presentes, entre otros, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, David J. Kohon, Eliseo Subiela, Mauricio Berú, Leonardo Favio (Argentina), León Hirrzman, Glauber Rocha, Luis Carlos Barreto, Sergio Muñiz, Alex Viany, Cosme Alvez Neto, Paulo Gil Soares, Pablo César Saraceni (Brasil), Jorge Sanjinés (Bolivia), Alfredo Guevara y Saúl Yeklín (Cuba), Margot Benacerraf (Venezuela)...

Estos nombres, citados al azar entre los más conocidos y ya con una obra importante, en el corto o el largometraje, no eran los únicos; se puede recordar que muchos jóvenes (algunos, ex alumnos nuestros en el Instituto de Cine de Santa Fe) llegaron por sus propios medios, a veces con una simple mochila al hombro.

Veinte años después, sorprende la lucidez y el sentido de futuro de «aquellos locos» del Cine Club de Viña del Mar, que sucesivamente impulsaron la exhibición de films valiosos, los discutieron, comenzaron a hacer cine de aficionado, dar cursos y, por fin, crear un Festival propio —germen, como dijimos, del cine chileno que nacía— y hasta buscar el encuentro y la comunicación entre los aislados cineastas de Iberoamérica. Para todos los asistentes al Encuentro, se hizo patente la necesidad de articular y desarrollar ese nuevo cine aún perdido y lleno de problemas, pero que ya apuntaba a su configuración propia, sin mimetismos habituales en la desigual lucha por competir con los imperios centrales de la industria fílmica. Era un cine que buscaba el rostro y las luchas del continente, que se quería revolucionario en los temas y en las formas...

Veinte años después, aquellos cineastas han pintado canas (como los mosqueteros) pero muchos de ellos han realizado obras muy considerables, otros han madurado su juventud y la mayoría han preservado el espíritu de aquellos Encuentros y sus metas liberadoras. Es cierto que en algunos aspectos materiales, los sueños de unión y cooperación entre los cines de todo el continente se han quedado frustrados, aunque cíclicamente se ha buscado paliar el aislamiento y la vulnerabilidad productiva con diversos proyectos (distribución conjunta, uniones de institutos de cine, sociedades de cineastas, etc.) que recién ahora parecen despuntar.

Iniciativas como la Fundación del Nuevo Cine, o la Escuela de Cine y TV, son en cierto modo la herencia actualizada de aquellos sueños de 1967 en Viña. Como se escuchó ampliamente en el Seminario ya citado del Festival de La Habana, es necesario actualizar aquellas ideas del Ier Encuentro de acuerdo a las complejas coyunturas actuales.

El Seminario

«El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy», tema del Seminario de 1987 que organizó el Festival de La Habana, fue una buena oportunidad para analizar el camino recorrido desde el Encuentro de Viña del Mar en 1967 y avizorar el futuro, que se presenta lleno de interrogantes y dificultades. Porque, entre otras cosas, el cine tal como lo conocimos entonces, ha muerto. O es ya otra cosa. Porque la revolución electrónica —la televisión y sobre todo el video— ha modificado profundamente las estructuras de la comunicación audiovisual. En primer lugar, la televisión ha ocupado el lugar del cine como espectáculo de masas en sus diversas modalidades. Esto ha transformado desde las relaciones económicas de producción y explotación hasta las mismas costumbres del receptor; incluso influye en el espacio y las formas de expresión de las imágenes.

Para muchos, las reglas de la imagen electrónica han empobrecido las facultades expresivas del cine mismo, condicionado a su difusión posterior en video. El mundo visto por la pantalla pequeña se ha empequeñecido y pierde su profundidad, su riqueza visual y hasta sus posibilidades de relato y montaje, ante una demanda simplificada por la supuesta nivelación de una audiencia simultánea que puede contarse por muchos millones.

Sin embargo las posibilidades de expresión a través de la televisión y sobre todo del video son muy grandes, mucho mayores que su uso convencional como soportes de espectáculos triviales o reproducción —mediocre y alterada— de películas preexistentes. El soporte sólo condiciona en parte sus formas de expresión —que pueden ampliarse y dar nuevos recursos; sólo depende de cómo se utiliza y quiénes los pueden ejercer.

El problema excede el marco del cine latinoamericano pero puede influirlo de muchas maneras, hasta en sus actuales dimensiones planetarias. Si el negocio de la televisión ya rebasa las fronteras y está en manos de poderosas multinacionales, el registro en video —por su manualidad, coste reducido y rapidez—, puede llevarse a un campo no estatal, comunitario o de organizaciones independientes. Desde el registro documental de la historia y los problemas de las sociedades a las experiencias de vanguardia audiovisual, el medio sólo espera de la imaginación y el poder creativo de sus nuevos artífices. Hay ya testimonios de estas posibilidades: en la sección videos del Festival de La Habana pudieron verse ejemplos de estas experiencias en campos que el cine y la televisión actuales no suelen rozar; por ejemplo el desarrollo de un video en Chile donde se tocan audaces temas políticos o de interesantes ensayos educativos y sociales en Brasil. Incluso pueden verse ya soluciones formales y estéticas que son cada vez más raras en la monótona producción de la cinematografía comercial.

Estas y otras preocupaciones surgieron reiteradamente en el Seminario, junto a emocionadas rememoraciones del Encuentro de hace 20 años y del largo y dificultoso camino —desalientos y claudicaciones pasajeras incluidas— que el cine latinoamericano ha recorrido. Tampoco faltaron en las ponencias y en diversas intervenciones, las críticas y evaluaciones al proceso del Nuevo Cine como idea y movimiento más o menos coherente. Quizá la frase más esperanzada correspondió al excelente director mexicano Paul Leduc: «La apuesta del Nuevo Cine Latinoamericano es la única en el mundo que colectivamente mira al futuro». La Escuela de Cine y TV y la Fundación así lo prueban.

Una evaluación de aquella aventura y sus puentes al futuro, se hacía necesaria. Quizá fue Alfredo Guevara quien mejor sintetizó el momento presente de esa andadura: «(...) Por eso, y a estas alturas, tendríamos aquellos, a quienes hemos dado en llamar "los protagonistas" de la excepcional aventura de Viña del Mar cuando encontró forma, "su" forma, el Nuevo Cine Latinoamericano (y ya también hoy caribeño), tendríamos que preguntarnos: ¿qué ha sido de nosotros? ¿qué hemos hecho? ¿qué hacen otros a partir de nuestra obra? ¿qué será el Nuevo Cine Latinoamericano y Caribeño?

Y tendríamos que preguntarnos unos y otros pero me toca subrayar, los cubanos, si nuestra obra, nuestros proyectos, las generaciones que nos siguen y sustituyen, tienen, pueden tener, tendrán, no ya la misma visión del mundo, y de nuestro mundo (pues la historia no se detiene), sino la actitud que hizo posible que el arte del cine conciliara dos términos, dos concepciones, dos tensiones que, a veces, tantas veces, el dirigismo distancia, incompleta y deforma. ¿Es que el Nuevo Cine Latinoamericano (y Caribeño) es, sigue siendo, puede ser, será...? ¿Es que el cine cubano es, sigue siendo, puede ser, será...? ¿Es que unos y otro son, siguien siendo, pueden ser, serán, ejemplo ejemplar de militancia y poesía: es decir, de autenticidad artística, de trascendencia cultural?

Si quisiéramos realmente conocer la respuesta este Seminario tendría que ser considerado tan sólo el inicio de una reflexión que puede ser por un día celebrativa —no rechazo las conmemoraciones— pero después y más largamente, crítica. Con una particularidad: los fundadores tenemos ciertos derechos, nos los entrega la historia; pero nuestra visión del Nuevo Cine Latinoamericano, de nuestra propia obra, no resultará equilibrada —para no decir plena— si no incorporamos a su evaluación conmemorativa el juicio y el aporte de los jóvenes cineastas (y de los no tan jóvenes pero, más jóvenes) que son hoy los protagonistas.»

Entretanto, el Festival, con su avalancha caudalosa de films de largometraje y cortometraje, de «ficción» y documental, de telefilms y videos, mostraba un espectro tan amplio, rico y pobre, como distintivo de la vitalidad de este cine latinoamericano (y caribeño) que crece, pese a todo. Desde la sorpresa de un film chileno —*La imagen latente,* de Pablo Perelman— tan riguroso y comprometido en su tema político como renovador en su forma, hasta la reiterada calidad de las actuales muestras del cine argentino, que llevó varios premios, entre ellos el 1er Premio Coral de ficción con *La película del rey,* de Carlos Sorin.

Inabarcable para un solo observador, por la multitud de proyecciones, esta amplitud casi indiscriminada de obras es sin embargo una virtud del Festival, que procura a todos una oportunidad de confrontación y conocimiento. La amplitud de su carácter de foro para todo el cine latinoamericano invita también a la reflexión: no sólo como reto al futuro, sino como posibilidad de reunión, de todos y para todos. Porque el drama de siempre para todos los países iberoamericanos (no sólo en cine) fue el aislamiento, la falta de colaboración mutua. Algo que parece haber calado hondo entre los cineastas actuales.

Frente a esta situación, a la cual no es ajena la casi imposible penetración del cine latinoamericano en los grandes mercados comerciales, resultó muy interesante el análisis de un ponente español en el Seminario, Manuel Pérez Estremera, realizador y direc-

tor del lamentablemente desaparecido programa «Fila 7», de TVE. Por un lado, se refiere a tres problemas que preocupan para la difusión del nuevo cine: «Parece, visión foránea, quizá, que tres temas han preocupado enormemente a la base más amplia del nuevo cine: búsqueda de un público más amplio, corrección mínima "standard" en cuanto a temática, narrativa y técnica cinematográfica e intento de apertura hacia mercados exteriores. Quizás, aunque la deducción pueda parecer falsa y alarmista, esto ha conducido a una cierta edulcoración de temas y narrativas y a una vía posibilista con respecto a financiaciones estatales y privadas. Es decir, el proceso de adaptación ha creado preocupaciones que han apartado al nuevo cine de sus raíces temáticas y narrativas. Preocupa más un buen acabado, un cierto éxito de público y unas ventas, nunca muy elevadas, a canales hispanos de los USA o algún país europeo, donde se sienta una aceptación, aunque sea mínima, hacia el producto. Esto conlleva una cierta, aunque sea inconsciente, aceptación de las reglas del juego. Lo correcto, lo bien terminado, suele ir aparejado a falta de inventiva, de imaginación y de riesgo. Buscar un público muy amplio puede conducir a la aceptación de los gustos de ese público, manejados y condicionados por los elementos de colonización cultural y de todo tipo ya mencionados».

Tras analizar esa opción peligrosa y extrema, Pérez Estremera señala: «¿Qué puede vender el nuevo cine latinoamericano? Lo que no tiene la industria cinematográfica en estos momentos: variedad, imaginación, historia, soporte literario original y popular, compromiso político y ético, juventud, autocrítica, dureza expresiva, análisis de la identidad propia y bajos costos. Me dirán ustedes, para ese viaje no hacían falta alforjas. Eso ya lo hemos tenido y no se ha vendido, o se ha vendido poco y, este negocio, arte aparte, se hace con dinero. Pues bien, sobre este discutible decálogo intento concretar mi posición de síntesis».

Y añade: «Sin apear las que antes califiqué como opiniones un tanto exageradas y apocalípticas, sí querría decir que quizá se ha llevado a cabo una necesaria travesía del desierto, pero de ella debe surgir esta síntesis. Esa travesía ha podido producir posturas acomodaticias, falta de originalidad narrativa, costos desproporcionados, pérdidas de identidad, pero abre el panorma para las vías expresivas e industriales: la *variedad*. Cada uno con la búsqueda o el interés por un público o un mercado, cada uno con una vía de penetración diferente (la proyección rural o clandestina, y el cine de Nueva York), cada uno con su narrativa pero ¿qué impide la interrelación entre Sanjinés y Puenzo, entre Cazals y Aristarain, entre Gutiérrez Alea y Rogelio Sganzerla, para poner ejemplos disparatados y diversos? Y cuando digo interrelación no hablo de juramentos o manifiestos de falsa comunidad, sino variedad de oferta y de vías de penetración. No se puede quedar el movimiento en un solidísimo bloque de identidades ideológicas y artísticas, debe ofrecer una *variedad* para atacar unos casi inexpugnables bastiones de la industria. ¿Qué puede dar solidez e identidad común, aunque sea sobre bases mínimas a ese conjunto? Aquí entran puntos de ese casual decálogo antes mencionado: *imaginación* expresiva, nutrición temática en la riqueza de *historia* y *literatura* nacionales y *capacidad de análisis de la propia identidad*. No quiero entrar con esto en términos acuñados con mejor o peor fortuna, como «realismo mágico» y otras disquisiciones. Pero un análisis mínimamente distante hace resaltar como propios y específicos del mundo

latinoamericano los puntos antes mencionados. Basta leer diez guiones latinoamericanos frente a diez europeos o norteamericanos para resaltar esas virtudes. Utilícense, pues. Frente a un cine monótono, falto de historias y de humanidad, la oferta latinoamericana es indudable y precisamente en el sentido mencionado muy al principio de esta reflexión, surgiendo de lo particular y llegando a lo universal».

Hemos introducido esta larga cita no sólo por su interés, sino porque ilustra perfectamente lo visto y oído en el Festival mismo; es decir, lo mejor y más diverso ilustran los puntos principales de su improvisado decálogo. Para este cine vale también el prepararse para el punto de inflexión que están determinando los nuevos medios electrónicos de difusión y registro.

Y aquí habría que citar de nuevo a Paul Leduc; tras un informe-ponencia y uno de los coloquios que por las mañanas se organizaban entre cineastas y un público ferviente de imágenes, decidió añadir a su visión casi apocalíptica de la situación, un epílogo que intenta ser optimista:

> Tenemos que asegurar también nuestra memoria. Y compartirla.
> Y archivarla. Y clasificarla. Y meterla en cinetecas y videotecas.
>
> Así sea para que la despedacen los novísimos.
> Pero que la conozcan.
> Y que la despedacen, si quieren.
>
> Tenemos mucho que hacer.
> Para sobrevivir. Sí.
> Para sobrevivir no sólo como cineastas o videastas, cino como culturas.
> Como dignidades nacionales.
>
> El cine dinosaurio ha muerto.
> Pero que viva el cine lagartija.
> Que viva el cine salamandra.[4]

Como se puede deducir, este Festival-Encuentro —desde el homenaje a los adelantados de Viña 67 hasta las intervenciones de los fundadores del movimiento, sin olvidar las palabras a veces iconoclastas de algunos jóvenes de la Escuela de Cine, ha sido un ámbito apasionado y sin embargo reflexivo para discutir el porvenir de los cines latinoamericanos. Ya con los ojos del 2000.

José Agustín Mahieu

[4] *El cineasta mexicano Paul Leduc dirigió, entre otros films,* Reed, México insurgente, Etnocidio *y* Frida.