

Travesías

POLÍTICA, CULTURA Y SOCIEDAD EN IBEROAMÉRICA

AÑO I - Nº 1 - JULIO - DICIEMBRE 1996



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
SEDE IBEROAMERICANA. LA RABIDA.



REVISTA

TRAVESIAS. Política. Cultura y Sociedad en Iberoamérica.

DIRECTOR:

Joaquín Herrera Flores (Universidad de Sevilla. España).

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

David Sánchez Rubio (Universidad de Sevilla. España).

CONSEJO EDITORIAL:

Horacio Cerutti-Guldberg (Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, México); Carlos M. Cárcova (Universidad de Buenos Aires. Argentina); Jacinto Nelson de Miranda Coutinho (Instituto Brasileño de Estudios Jurídicos. Universidad Federal del Paraná. Brasil); Modesto Saavedra (Universidad de Granada. España); Víctor Moncayo (Facultad de Derecho. Universidad Nacional. Colombia); Benny Pollack (School of Politics and Communication. University of Liverpool. Reino Unido); Alberto Filippi (Univertita degli Studi di Camerino. Roma. Italia); Jose Eduardo Faria (Universidad de São Paulo. Brasil); y Juan Marchena (Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana Santa María de La Rábida. Huelva. España).

CONSEJO ASESOR:

ARGENTINA: Enrique Mari, Arturo Andrés Roig, Alicia Ruiz, Jorge Douglas, Diego Duquelsky y Juan Pegoraro. BOLIVIA: Julieta Montaña. BRASIL: Theotonio Dos Santos, Amilton Bueno de Carvalho, Edmundo Lima de Arruda Jr., Antonio Carlos Wolkmer, Clemerson Merlin Cleve y Miguel Pressburguer. COLOMBIA: Héctor Moncayo y Germán Palacio. COSTA RICA: Franz Hinkelammert y Eduardo Saxe Fernández. CUBA: Pablo Guadarrama. CHILE: Manuel Jacques y Rodrigo Calderón. EL SALVADOR: Antonio González y Benjamín Cuéllar. ESPAÑA: Antonio Enrique Pérez Luño, Juan Ramón Capella, Ramón Soriano Díaz, Javier de Lucas, Antonio Hermosa Andújar, Juan Antonio Senent de Frutos, Vicente Theotonio, Eloísa Díaz Muñoz, Jesús Muñoz de Priego, Félix Salvador, Sebastián de la Obra y José María Seco. ESTADOS UNIDOS: Ofelia Schutte y Helen I. Safa. FRANCIA: Juan Carlos Garavaglia. MEXICO: Oscar Correas, Jesús Antonio de la Torre Rangel, Jorge Witker, José Emilio Rolando Cifuentes y Mario Magallón Anaya. PERU: Ernesto de la Jara. PORTUGAL: Boaventura de Sousa Santos. REINO UNIDO: Lewis Taylor. VENEZUELA: Héctor Silva Michelena y Heinz R. Sonntag.

Edita: UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA,
SEDE IBEROAMERICANA SANTA MARÍA DE LA RÁBIDA

Maquetación e impresión: TECNOGRAPHIC, S.L.

I.S.S.N.: 1136-8780

Depósito Legal: SE-1.692/96

UN SIGLO DE CINE EN AMÉRICA LATINA

Juan Manuel Pardo

Asomarse al siglo cinematográfico latinoamericano, aunque sólo sea a modo de esquema biocronológico, se convierte en una apasionante aventura sólo comparable a la de aquellos que la protagonizaron fotograma a fotograma.

Aunque todos sus analistas insistan en evitar su seguimiento con un manual de economía política en la mano, no sería fácil comprender su historia, sin advertir que en Latinoamérica, con mayor claridad que en ningún otro cine, el desarrollo capitalista marcha en paralelo al desarrollo de la industria y el arte cinematográfico. La dependencia económica que como problema viene a suponer el cine, sobre todo para los países más subdesarrollados, impedirá el surgimiento no ya de una industria sino incluso de producción nacional en muchos casos, acentuando la dependencia cultural del modelo norteamericano.

Es fácil imaginar la penuria reinante, en la primera mitad del siglo y la escasa rentabilidad de esta industria en la mayor parte de América Latina, en medio del atraso y la precariedad de la mayor parte del continente, de sus dictaduras más o menos crueles, y de las guerras fronterizas entre unos y otros países vecinos.

La historia del cine en América Latina es la historia de su secular colonización, también lo será de su lucha por la emancipación.

Los comienzos.

México 1897, un ocurrente e inquieto ingeniero, Salvador Toscano Barragán, compra uno de los doscientos aparatos un año antes fabricados por los Lumière. Durante los siguientes veinte años dejará impreso en celuloide la memoria de un período crucial de la historia de su país, desde Porfirio Díaz a la Revolución de los generales Madero, Villa y Zapata, que serán recopilados por su hija Carmen y editados en 1954 como "Historia de un mexicano".

Tras una prospera época de cine mudo, la producción cinematográfica mexicana bajó a cero después de 1925, víctima de la voracidad de un Hollywood que, como amo del mercado con derecho de pernada, tomaría para sí a Dolores del Río, Lupe Vélez o Ramón Novarro, como haría con tantos otros talentos foráneos, para nutrir su insaciable industria.

El período 1933-45 fue la edad de oro de su cinematografía. El presidente Lázaro Cárdenas favorecedor de la mexicanidad, abrió su cine a otros mercados de lengua castellana. María Félix, Mario Moreno "Cantinflas" tan popular como Chaplin, y el propio público que le otorgó sus favores, permitieron su expansión a otras fronteras. En su florecimiento, tendrían mucho que ver desde Eisenstein, que rodó en 1934 su film inacabado "Que Viva México", hasta Luis Buñuel, llegado en 1946 a un exilio que le convertiría en un mexicano más y en el que encontraría una de las más fecundas carreras de la historia del cine mundial. Buñuel, que murió mexicano y en México, debutó allí con "Gran Casino", interpretada por Libertad Lamarque y Jorge Negrete, a la que seguirían entre otras grandes obras "Los Olvidados", "Subida al cielo", "Ensayo de un crimen", "Nazarín" y "El ángel exterminador".

La producción cinematográfica mexicana que en 1940 era de 27 películas para 900 cines y 66 millones de espectadores, pasó a ser en 1950 de 121 películas con 2.500 salas y un total de 162 millones de entradas.

Brasil había empezado de manera muy dispersa en 1900, con diversos centros de producción no sólo en Río, sino en Recife, Sao Paulo y Belo Horizonte. Francisco Santos produjo en 1913 el primer largometraje importante, "El crimen de los bananos".

El cine brasileño conoció un interesante surgimiento entre 1925-35 con la fundación de su primer cine-club y la revista Cine-arte que dirigía y apadrinaba Pedro Lima. Un original cineasta, Humberto Mauro, y un joven Mario Peixoto, de notable temperamento, admirado por Eisenstein y Pudovkin, animarían su primera época.

Con la llegada del cine sonoro, vendría el bache, diez films/año y 90% de programa americano. Cine dedicado a promoción del carnaval y a una vedette, Carmen Miranda, que pronto emigra a la costa californiana. En 1941 sólo se produce un film.

El dictador Getulio Vargas promovió la producción sobre todo de cortometrajes de propaganda y discursos políticos, al tiempo que disponía una férrea censura, aunque a la postre esa sería la escuela documentalista donde se iban a formar sus primeros cineastas, Ruy Santos, Genil Vasconcellos y Pedro Lima Barreto.

Argentina tendría en 1908 su primer director en el inmigrante italiano Mario Gallo. En Buenos Aires, el cine gozaría de prosperidad en sus comienzos y se mantendría en los años treinta en buena parte debido a la personalidad de José A. Ferreyra, pintor y escenógrafo que retrataría con espontaneidad y frescura sus barrios y sus gentes, y a Lucas Demare, autor de "La guerra gaucha". Con ellos, el cine argentino miraría hacia su propia historia.

Con la llegada del sonoro, que había herido de muerte la mayor parte de las débiles cinematografías latinoamericanas, la incipiente industria Argentina se convirtió, con más de treinta estudios y casi cuatro mil técnicos y actores, en el más importante centro de producción en lengua castellana (50 films en 1939), alguno de ellos, probablemente no el más importante, "La cabalgata del circo", con una bella protagonista que el mundo conocería como Evita.

La dictadura populista del General Perón no sería ajena a los dramas de salón y comedias con gauchos, tangos y otros elementos locales que invadieron su cine.

Los efectos de la II Guerra Mundial paralizaron poco después la actividad de sus estudios cinematográficos en beneficio de México.

En Cuba su primera actualidad, "Extinción de un incendio", fue filmada por un francés, Gabriel Veyre, en 1.897. Su primer largometraje se exhibió el 6 de Agosto de 1913. Pablo Santos y Jesús Artigas, propietarios de un circo y reconvertidos al séptimo arte, orientaron hasta entrados los años veinte una producción cinematográfica de contenido social ("Sangre y azúcar", "En la resistencia", "El Brigadier Sanguily"...), aunque melodramas sensibleros y ridículas comedias de negritos y gallegos constituyeron la mayor parte de su cine hasta la Revolución de 1959.

Venezuela no comenzaría su producción hasta la llegada del sonoro, con la creación de una productora fundada por el escritor Rómulo Gallegos, y produciría uno o dos films por año entre 1939 y 1944. Inicia su consolidación a partir de los años 50, como consecuencia de la concentración del sector de la exhibición y de cierto apoyo gubernamental, que no obstante soportará una apabullante influencia de su vecino americano del Norte. Su primer film de categoría internacional sería una producción independiente, "Araya" (1959), de la realizadora Margot Benacerraf.

La filmografía muda en Colombia abarca de 1922 a 1928 no más de 12 largometrajes, influidos por compañías teatrales españolas de pésimo gusto, según el historiador Georges Sadoul. Con el presidente Alfonso López (1934-36), se promulgó una ley de protección al cine nacional, aunque debió derogarla inmediatamente a petición del entonces embajador de EE.UU. Cuatro habitantes al/por año iban al cine en 1957, las salas se triplicaron durante los años 50, con películas fundamentalmente de sus vecinos mexicanos y argentinos, amén las americanas. El conjunto de la filmografía colombiana no alcanzaría hasta acabar la década las veinte realizaciones.

Chile tuvo su época de mayor fertilidad con el cine silente y parece que se realizaron 80 films largometrajes entre 1916 y 1931 de los que sólo quedan el recuerdo o las informaciones periodísticas. Después, una esporádica producción sonora que con la quiebra de la empresa nacional Chile Films desaparecería prácticamente hasta avanzados los años 60. Chile tenía en 1954, 400 salas para 6 millones de habitantes que iban al cine 4-5 veces al año.

Perú en 1954 tenía 243 cines para 9 millones de habitantes. Lima poseía tres estudios, el más moderno Cine Ciudad inaugurado en 1948, llegando a producir 6 films por año. Quizás sea el país latinoamericano donde la cultura india ha sobrevivido más directamente en la vida corriente y en el arte popular, dando lugar en los años 60 a la aparición de un cine que intentará recuperar la cultura Inca, a partir de los trabajos indigenistas de Manuel Chambi.

En Bolivia se filma en 1929 el primer largometraje mudo "Wara Wara" sobre una leyenda de los Incas. Veinte años de silencio le seguirían hasta que un grupo pionero encabezado por Jorge Ruiz realice la primera película sonora boliviana de carácter documental "Vuelve Sebastiana" filmada en color, sobre la vida de un grupo indígena del Altiplano, los Chipayas.

Panamá tiene sus antecedentes en "Cuando muere la ilusión", película realizada en 1949 de la que no hay originales, careciendo prácticamente de más producción que noticieros y documentales.

En Ecuador, aunque su primera película hablada "Se conocieron en Guayaquil" (1950) tuvo un gran éxito comercial y se produjeron una o dos películas durante esos primeros años, el cine padecerá una penosa y secular sequía.

En Uruguay con 2 millones y medio de habitantes, el cine tiene numerosos adeptos, aunque no ha podido permitirse una producción regular. Alguna comedia como "El ladrón de sueños" (1952) de Kurt Lang, o "Pupila al viento" con guión de Rafael Alberti y Teresa León, forman parte de ese primer legado, escaso y curioso del cine uruguayo.

El festival de Punta del Este, en Montevideo, será sin embargo uno de los mejores escaparates del cine documental y experimental que surja en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo. Allí se exhibirán las películas censuradas o directamente prohibidas por sus vecinos argentinos, brasileños o chilenos.

Paraguay tenía treinta cines en 1955, la tercera parte al aire libre, para millón y medio de habitantes. "El trueno entre las hojas" (1957) historia de una huelga en un aserradero, primer gran film paraguayo, era en realidad una producción Argentina dirigida por el actor Armando Bo.

En Puerto Rico, a partir de los años 50 una importante escuela documentalista aparece de la mano del realizador neoyorquino Willard van Dyke, aunque destinaría gran parte de su producción comercial a los portorriqueños de los EE.UU.

Las pequeñas repúblicas continentales, Guatemala, Honduras (donde las salas son propiedad de la multinacional americana United Fruit como en gran parte de América

Central), Nicaragua (donde los cines pagaban además el llamado “impuesto del volcán” para socorrer a las víctimas de las erupciones), o El Salvador, con poca población, pocos cines y menos estabilidad política y económica, carecen prácticamente de producción propia o cuando intentan tenerla, son interrumpidas por la guerra o los golpes de Estado. En Costa Rica y en las antiguas colonias inglesas, holandesas o francesas, el cine propio apenas ha nacido y sus documentales o puestas en escena han sido realizados por extranjeros. Haití o la República Dominicana tenían muy pocas butacas y un alto índice de analfabetismo.

El cine se desarrollaría mucho desde comienzos del siglo, aunque desde pronto sufriendo un duro acoso norteamericano. Ese mismo desarrollo y la dependencia económica, derivada de sus costes de producción y de las exigencias que genera la propia industria cinematográfica para la explotación de una película, devendría dependencia cultural y, aunque nacionalizado en algunos casos el sector de la producción, con la distribución y el sector de la exhibición monopolizada por el cine norteamericano, el cine nacional y popular será obligado, cuando nazca, a circular por reducidos espacios periféricos, Universidades, Festivales o Cine-Clubs, pero sin la necesaria difusión comercial.

En general, su nacimiento y desarrollo donde existió esta industria, están ligados al devenir del cine norteamericano. Su primera mirada estará rendida al comercialismo, al populismo y la tradición sentimentalista, según las condiciones impuestas, conformando un sistemático proceso de deformación del gusto, de mitos y ritos contra la conciencia popular y de anticine, y se convertirá en un crimen perpetrado contra sus culturas. La traición de sus realidades y la ausencia de un lenguaje propio, le convertiría en un cine prestado, hecho a imagen y semejanza, aunque depauperada, de su vecino del Norte.

La primavera del cine Latinoamericano.

En el Ecuador del siglo, excepto México, Argentina y Brasil, dueños de mayor cúmulo de riquezas naturales y superficie, y de relativa independencia política, que pudieron concretar una incipiente industria para su numerosa población, Cuba, a partir de la Revolución de 1959 y Chile o Perú, que se iniciarán a finales de los años 60 en la búsqueda de un cine propio, el panorama denota la ausencia, no sólo de industria cinematográfica en los demás países de la América Latina, sino de producción regular significativa en casi todos ellos.

Es pues pasado el Ecuador del siglo que el cine se convertirá en el instrumento que anuncie la voluntad de transformación social que sacude el continente.

Fernando Birri, a quienes muchos consideran el iniciador del cine político latinoamericano, crea en Argentina, en 1957, la escuela Documental de Santa Fe, desde donde defiende un cine realista, popular, nacional y crítico.

Leopoldo Torre Nilsson (“La mano en la trampa”), Fernando Ayala (“El jefe”), Lautaro Murúa y el mismo Birri, deudor entonces del neorrealismo italiano y autor de “Los inundados”, iniciarían a comienzos de los años sesenta una “nueva ola latina” orientada a la vanguardia y los temas de abierto compromiso político.

Fernando Solanas y Octavio Getino, autores de “La hora de los hornos” (1966) que se convertiría en film-guía de esas generaciones, trazaran más tarde las líneas maestras de esos postulados en un documento titulado “Apuntes para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. Un cine que a medida que profundiza se convierte en una

propuesta antiimperialista y que se radicaliza paralelamente a la agudización de las contradicciones sociopolíticas de América latina.

Pero sería en Brasil, con capitales escasos y gobiernos indiferentes, donde se preparaba la verdadera revolución cinematográfica que iba a aportar el llamado "Cinema Nuovo". El "O canganceiro" de la Lima Barreto, galardonado en Cannes en 1953 como mejor film de aventuras, encontraría pronto canganceiros de verdad: Nelson Pereira Dos Santos con "Vidas secas" (1963), Glauber Rocha con "Dios y el diablo en la tierra del sol" (1964), "Terra en trance" (1967) o "Antonio das Mortes" (1969), Roberto Faria con la "Selva trágica", Carlos Diegues, "Ganga Zumba" o "Los herederos", Ruy Guerra con "Los fusiles" (1964) o Walter Lima con "Brasil año 2000" (1969) y Joaquín Pedro de Andrade con "Macunaima" (1970), y entre todos ellos, Luis Carlos Barreto, un singular productor que vertebraría todo ese caudal de cineastas que reivindicaban la utopía, escarbaban en sus valores más autóctonos redescubriendo sus raíces étnicas y culturales y, criticaban el estado lamentable de sus relaciones sociales, en un cine a caballo entre el sueño y la realidad.

En Cuba, una de las primeras decisiones de la naciente Revolución será la creación del ICAIC en 1959, configurando una modélica infraestructura cinematográfica que se dotaría de una amplia red de distribución y exhibición y consolidando una importante generación de cineastas como Julio Ga Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea ("La muerte de un burócrata", "Memorias del subdesarrollo") o Humberto Solas ("Lucía", "Cantata de Chile"). El "cine móvil", campaña puesta en marcha por el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica para acercar el cine a la población, organizó entre 1962 y 1970 más de 500.000 proyecciones que tuvieron a más de 54 millones de espectadores, recorriendo la isla proyector en mano, sin que a ello obstaran montañas, ciénagas y cayos.

La producción cinematográfica cubana, casi inexistente hasta la Revolución, alcanzará entre 1959 y 1978 los 86 films (55 ficción y 31 documentales), además de mediometrajes (12), cortometrajes (613), noticieros (900) y películas de animación (139) y mantendrá una producción regular de ocho-nueve películas al año.

En diciembre de 1968 se consolidaba el poder militar fascista en Brasil que certificaba la defunción del Cinema Nuovo, movimiento nacido de la revolución cubana y de la llamada fase Kubitschek. El Cinema Nuovo supuso una ruptura con la cultura tradicional en sus fundamentos técnicos, estéticos y económicos, socavando los pilares de la vieja y dominante industria y avanzando una nueva y moderna forma de producción y distribución sin la menor concesión política. Lentamente el Instituto Nacional do Cinema provocó su bancarrota.

Varios factores históricos coinciden en aquel 68 latinoamericano, que concita a sus cineastas: la actividad de la CIA con Arguedas y la muerte del Ché en la selva boliviana, la ocupación yanqui de Santo Domingo, el intento de invasión de la Cuba socialista, o el mismo derrocamiento de Goulart en Brasil.

El proceso de descolonización cultural iniciado de la mano del Cinema Nuovo brasileño, no obstante, abriría la puerta a otras cinematografías emergentes del continente latinoamericano.

Así, en Bolivia se considera que su cine empieza a hablar con "Ukamau" de Jorge Sanjinés, realizada en 1966, en idioma aymará y origen del grupo de cineastas del mismo nombre, que recibiría un premio en Cannes y simultáneamente significaría el cierre del Instituto Cinematográfico Boliviano creado por el Gobierno durante el período revolucionario de 1952 y considerado ahora refugio de agitadores. A ella le siguen otros films

del mismo grupo, "Yawar Mallku" (La sangre del cóndor, 1969) en idioma quechua con subtítulos, premiada en Venecia como mejor película del Festival. La película trata sobre la campana de esterilización que, sin consentimiento de la población hacen los Cuerpos de Paz enviados por EE.W. y controlados por la CIA, "El coraje del pueblo" (1971), que reconstruye una masacre del ejército del General Barrientos contra los centros mineros y comunidades campesinas, que en 1967 apoyaban a la guerrilla encabezada por el Ché Guevara. En "El enemigo principal" (Jatum Auka, 1974), también en quechua, rodada en Perú, no eludirán su posición clara sobre la lucha armada como solución final contra el imperialismo.

Objeto de estudio, fueron vistas y discutidas por miles de obreros y estudiantes, convirtiéndose en obras emblemáticas del cine militante, dentro y fuera de Latinoamérica.

Era un cine de realización colectiva que elaboraba la teoría del cine hecho junto al pueblo, como exigencia de un cine militante que no quería olvidar el lugar de la belleza en su discurso político o llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar, aunque de radicales propuestas.

Sanjinés, obligado al exilio, rodaría después en Ecuador "Fuera de aquí", en colaboración con Universidades Venezolanas y Ecuatorianas.

En Chile, el cine encuentra su mejor aliado con Salvador Allende y el Gobierno de la Unidad Popular. El naciente Festival de Viña del Mar (en cuyo encuentro de 1969, la delegación de la escuela de cine de La Plata propuso como presidente honorario a Ernesto Ché Guevara, siendo rubricado con una ovación emocionada) será uno de los primeros foros que reunirá a directores, productores y estudiantes de escuelas de cine, en una América latina que expresa su voluntad de liberación, armada con una cámara.

Miguel Littin con "El Chacal de Nahueltoro" o "La tierra prometida", Patricio Guzmán con "La batalla de Chile", Helvio Soto "Voto+Fusil", o Raul Ruiz escriben las más bellas páginas de la historia cinematográfica de ese país, trituradas poco después con el sangriento golpe de estado del General Pinochet en 1973.

En Uruguay, Mario Handler ha fundado la Cinemateca del Tercer Mundo, en un intento de inventariar y difundir la producción independiente y, en el Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes se realizan más de 30 películas entre 1970 y 1980.

Nicaragua, donde no existía tradición cinematográfica hasta el triunfo de la Revolución Sandinista excepto los documentales propagandísticos de Somoza, se verá acompañada por cineastas que se acercan a una de las últimas revoluciones del continente, con films como "Nicaragua, 1978" documental holandés de Frank Diamand, o "La Insurrección" de nacionalidad costarricense de A. Iglesias y Victor Vega y "Nicaragua, patria libre o morir" de Peter Lilienthal (Costa Rica-RFA) producidas en 1979.

La aparición de los cines nacionales en Latinoamérica han ido ligados a sus revoluciones o a sus momentos de transiciones revolucionarias, desde el México olvidado de 1910 a la Cuba socialista, la Guatemala de Arbenz, la primavera peronista de Cámpora, el Chile de Allende, Brasil en la segunda época de Getulio Vargas o de Goulart, el Perú del 75 o el abril boliviano. Los paréntesis silenciosos de sus cinematografías coincidirán con los de mayor represión de sus dictaduras.

El fascismo militarista de Estado imperante en buena parte de América Latina, la discriminación comercial de los monopolios que detentan el absoluto control de la distribución y por tanto del contenido de los productos, obligarán a muchos de sus cineastas a abandonar su país y a buscar en el exilio una bandera de asilo con la que continuar su trabajo.

El nuevo cine trascendería el marco de lo cinematográfico para, sin negarlo, declararse obligado a "la lucha por la liberación". Con ello encontraría un nuevo lenguaje nutrido en sus condiciones específicas, reaccionando con una actitud estética apropiada a esa nueva cultura cinematográfica que reivindica.

La estética de este nuevo cine nace así de sus condiciones económicas y políticas, funde su historia con las de sus países, frente a la mistificación opone la recuperación de su identidad nacional, e intenta construir su existencia como "arte revolucionario, instrumento de cultura y arma de combate" frente a los poderosos intereses del imperialismo, cimentados durante décadas sobre la división geopolítica y cultural. Contra ese aislamiento mutuo y contra esas fronteras se levantaría la acción de sus cineastas, inspirados muchas veces de una megalómana utopía, pero casi siempre de razón.

Será el cine de la magia, la violencia y la ferocidad, un cine fagocitador que deglute la crisis del continente, el comienzo de la recuperación de la identidad de sus pueblos y de una cultura de la descolonización que junto a la defensa de su diversidad étnica, criticaba políticamente el subdesarrollo y la corrupción imperantes.

En palabras de Carlos Diegues, "El mundo continuó igual, quizás hasta haya empeorado, pero nunca más después de estas películas, ni Latinoamérica ni el cine latinoamericano serán contemplados de la misma forma".

El cine latinoamericano, al final de la escapada.

El nuevo cine latinoamericano, que forma parte ya de la tradición artística y cultural del continente, encontrará en la colaboración de escritores como García Márquez, Rulfo, Fuentes, Onetti, Donoso, Guimaraes Rosa, Vargas Llosa o Mario Benedetti, una época de esplendor narrativo y uno de los soportes fundamentales de esta nueva época.

Sin embargo, las dificultades de la producción para defender una industria nacional frente a otras cinematografías más desarrolladas y al poder de las empresas transnacionales, la crisis económica internacional surgida en los años setenta y la influencia nociva que para el cine supone el desarrollo y progresiva implantación de la televisión, al menos inicialmente, no favorecerán su consolidación y pagará la competencia que supondrán el nuevo medio y los subproductos de consumo que exige el mercado. El sector de la exhibición se encontrará al finalizar el siglo sensiblemente diezmado.

El cine latinoamericano saldrá al exterior con cuentagotas mientras el mercado interno se encargará de filtrar el resto, serán esfuerzos aislados de cineastas que acaso rodarán una película cada seis o siete años.

En Europa e incluso en España donde ni siquiera es necesario su doblaje tendrá difícil exhibición.

El Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, creado en 1974, favorecerá notablemente su difusión.

En Venezuela, Mauricio Walerstein dirige en 1978 "La empresa perdona un momento de locura", recibiendo premios en distintos festivales europeos y volverá a hacerlo en 1982 con "La máxima felicidad".

En Honduras en 1979, Fosi Bendeck produce y dirige "El Reyecito o el mero mero" curiosa película en clave experimental en la que Somoza, Hoover, la CIA, Stalin, Vietnam, Hiroshima... son sus protagonistas.

En Perú, también en 1979, Francisco Lombardi dirige "cuentos Inmorales" y Luis

Figueroa "Yawar Fiesta". Danny Gavidia con "Reportaje a la muerte" y F. Espinosa y A. Legaspi autores de "Juliana" (1989) continuarán en los años 80 la actividad cinematográfica del combativo grupo Chaski.

En El Salvador, el colectivo "Cero a la izquierda" realizará "La decisión de vencer" en 1981 inaugurando la historia cinematográfica salvadoreña, en condiciones de abierta Guerra Civil.

De la República Dominicana, en 1988, llegará "Un pasaje de ida" de Agliberto Meléndez.

De Guatemala, para contar una aventura entre la cultura Maya y los batallones de la muerte, "Viento de memoria" de Félix Zurita, aunque como producción Suiza.

En Ecuador, Gustavo Corral realiza "Montonera" en 1982.

De Uruguay, "Mataron a Venancio Flores" (1982) de Juan C. Rodríguez.

Y de Paraguay, aunque realizado por el chileno Luis R. Vera, "Miss Amerigua" también en 1994.

En Venezuela, Carlos Aizpurúa realizará "Disparen a matar" en 1991.

De Colombia, desde "Gamín" de Ciro Durán en 1978, presentada en el Festival de San Sebastian, habrá que esperar a otro cineasta, Sergio Cabrera que demostrará un gran talento primero con "Técnicas de duelo" (1988) y más tarde con "La estrategia del caracol" en 1994

Quizás la carencia de un cine específicamente nacional o de un cine ligado a su identidad haya hecho imposible que aún hoy muchas de estas cinematografías carezcan de obra relevante. También el exilio, la inactividad o la autocensura de sus cineastas. Sin duda, la falta o insuficiencia de un mercado interno y las previsibles dificultades de proyección al exterior.

A diferencia de los movimientos referentes de los 60, hoy la búsqueda de ese cine nacional es una utopía moribunda en la totalidad del planeta y el único lenguaje es prácticamente el de sus propios autores.

Muchos de sus más reconocidos cineastas han podido continuar una obra que entre desiertos más o menos prolongados es vista y seguida con interés fuera de sus fronteras.

Paul Leduc ("Etnocidio" "Dollar Mambo"), Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Jorge Fons ("El callejón de los milagros") o Luis Alcoriza, en México, han sobrevivido a la obra destructiva que Margarita López Portillo llevó a cabo disolviendo las principales empresas oficiales de producción y reprivatizando los sectores tradicionalmente públicos para alborozo de Hollywood que se encuentra un mercado de 250 millones de espectadores anuales.

En Argentina, Adolfo Aristarain "Los últimos días de la víctima" (1982), "Un lugar en el mundo" (1992), Héctor Olivera ("La noche de los lápices" (1987), Ma Luisa Bemberg ("Yo la peor de todas" (1990), Miguel Pereira ("La deuda interna"), o Alejandro Agresti ("El acto en cuestión" 1993), han añadido al cine de la solidaridad y el compromiso, una extraordinaria sensibilidad.

En Brasil, la industria casi familiar de Luiz Carlos Barreto sigue siendo su más importante bastión, sus hijos Bruno Barreto ("Doña Flor y sus dos maridos", 1976) y Fabio Barreto (aspirante con "O Quatrilho" al último Oscar 1995 a la mejor película extranjera treinta y cinco años después del último film brasileño nominado), continúan una tradición paterna que todavía hoy prepara la producción de la próxima película de Carlos Diegues ("Bye, Bye Brasil", 1980) o Roberto Farias ("Para frente Brasil, 1983).

La consolación a tanta hegemonía estadounidense no llegaría siquiera con las pocas nominaciones a los famosos Oscars de Hollywood, donde el argentino Luis Puenzo conseguiría en 1985 el único Oscar otorgado a un cineasta latinoamericano, por su película "La historia oficial". Tampoco con el gran éxito en los U.S.A. del mexicano Alfonso Arau con "Como agua para chocolate" que fue estrenada simultáneamente en más de 200 salas, "El Mariachi" de Robert Rodríguez o la cubana "Fresa y chocolate" codirigida por el legendario Tomás Gutiérrez Alea y el joven Juan Carlos Tabío.

Hoy, la industria cinematográfica cubana languidece víctima de una crisis que la obliga a mantener sus cines cerrados debido a las restricciones de energía eléctrica y sus técnicos y cineastas (caso de "El siglo de las luces" de H. Solás con Francia o "Guantanamera" de T.G. Alea y J.C. Tabío, con España) tienen que buscar trabajo en las coproducciones. A pesar de ello, el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana nacido en 1.979 congrega a los cineastas y movimientos más significativos permitiendo que sus propuestas y reflexiones prosigan el camino iniciado por los de Viña del Mar, Mérida o Caracas.

Los exhibidores venezolanos están hoy amenazados con ver suspendidos sus contratos con las "majors" americanas y sin distribución, por no atender sus compromisos económicos.

Aunque la industria cinematográfica latinoamericana no reboza salud, la identidad de sus pueblos ya está en las huellas de sus cineastas.