

niendo en cuenta que se trata de una narración nada distanciada, escrita por un adorador incondicional. Incluso sabiendo que Valverde confunde el más exitoso *show* de América Latina con la mejor voz femenina que haya producido Cuba. ¡Tiempo echa de nuevo al viento la voz de Rita Montaner, esa sí, La Inmensa! Estas nostalgias de gentil hombre habanero, de La Habana de aquellos tiempos, no consiguen, sin embargo, oscurecer el panorama: es que algún defecto debía encontrarle a un trabajo que sigue fresco y vital.

ADOLFO GONZÁLEZ HENRÍQUEZ
Departamento de Sociología
Universidad del Atlántico

Un nuevo y aparatoso asunto de gitanos

El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano

John King

Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1994, 356 págs., ilus.

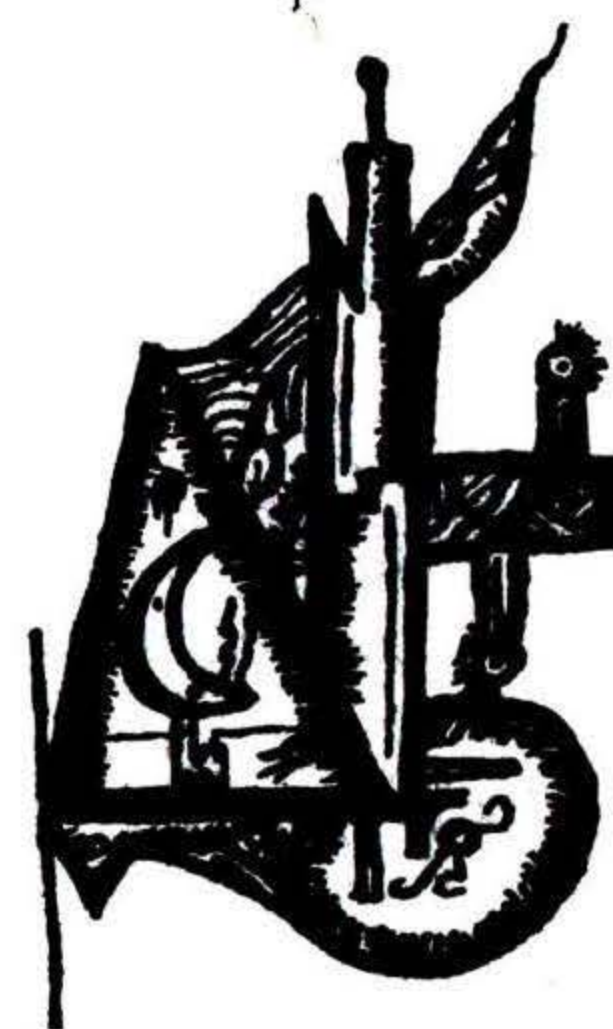
El cine pocas veces es arte, pero siempre será industria y la más poderosa se llama Hollywood, hasta el punto de servir de parámetro para abordar su historia en cualquier país del mundo. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, de John King, puede leerse como una crónica sobre los efectos del *star system* en las colonias más cercanas, donde también ese modelo de producción y mercado ha sido determinante. El subtítulo del libro no es traicionero, porque esta tesis doctoral explora fuentes, reúne información e integra de manera rigurosa los principales factores que han intervenido en la evolución de la industria cinematográfica de la región. John King encuadra hechos históricos, cifras de mercado, producciones y legislaciones que revelan el papel del Estado en cada uno de los países y ofrece una panorámica lúcida, bien documentada y amena, que muestra cómo se ha desarrollado este fenómeno *moderno y popular* en Latinoamérica.

En 356 páginas, con datos bastante interesantes, se hace un recuento cronológico desde la llegada del cinematógrafo hasta comienzos de los años 90. El texto muestra las maniobras de la industria estadounidense para controlar los mercados y las técnicas que se utilizan en la caza de audiencias. Señala los aportes de muchos autores que a lo largo de cien años han intentado un cine propio, más nutrido de la realidad política y social, resultado de una reflexión no siempre carente de dogmas políticos. Interpreta la influencia del neorrealismo, la nueva ola y otras importantes escuelas y movimientos. Hace referencia a la competencia de la televisión, el video y el cable. Evalúa el papel de los Estados y las políticas de producción oficiales e independientes que se vislumbran. Sin dejar de enfocar particularidades de cada país, se detiene en México, Argentina, Brasil y Cuba, donde esta industria ha logrado mayor importancia.



Al hablar de cine latinoamericano, John King niega toda mirada *tercermundista*, no quiere participar en complejos debates, refuta la apelación al llamado *tercer cine* o *cine del tercer mundo* por considerarla, además de generalista, euronorteamericana. Entiende el cine como síntoma de la historia, se sirve de cifras, porcentajes de producción y exhibición, entre otras fuentes, que son ubicadas en un contexto social y político. Analiza algunas películas y subraya los sistemas de relación, valores morales y modos de entender el mundo que aparecen en las tramas y en las que se revela, en buena parte, la

sociedad que las produce. Se detiene en las circunstancias de producción de proyectos importantes, e incluye elocuentes episodios que resumen las leyes del mercado y las reacciones del público.



Una introducción corta y once capítulos: *Piezas toscas: la era muda. Del cine mudo al nuevo cine 1930-50. A partir de los años sesenta ¿Nuevos cines para el nuevo mundo? Argentina, Uruguay y Paraguay: Décadas recientes. Brasil: Del Cinema Novo al TV Globo. México: Dentro del laberinto industrial. Cuba: Proyecciones revolucionarias. El cine chileno en la revolución y en el exilio. Imágenes andinas: Bolivia, Ecuador y Perú. Colombia y Venezuela: El cine y el Estado. Centroamérica y el Caribe: Películas en el traspaso del hermano mayor.* Desde una perspectiva histórica, la crítica está dada por la variedad de fuentes con las que se construye en orden cronológico el cuadro general del cine de la región, lo que convierte este texto en una referencia fiable, que si bien no es exhaustiva en cuanto a obras y autores, sí permite una aproximación seria a este fenómeno *moderno y popular*. Sin hacer apología, este libro muestra cómo en todos los países de América Latina, a lo largo de un siglo, han existido cineastas brillantes que con las herramientas de su época han hecho evolucionar el lenguaje cinematográfico. Además de películas, directores y actores famosos, hay referencia a muchos

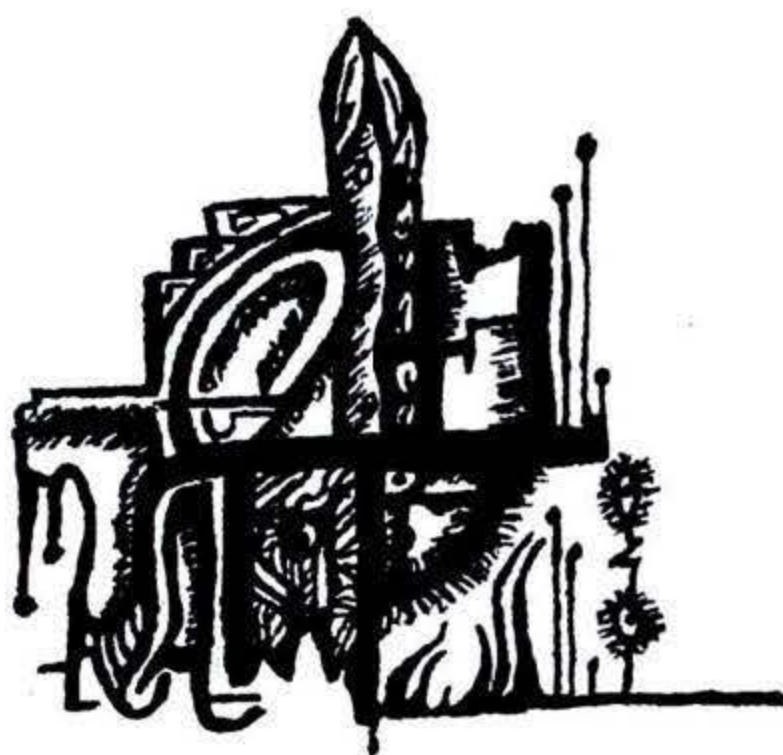
otros que, a pesar de su talento, son prácticamente desconocidos en el mundo. Lástima no disponer de un índice por obras y autores. Sí se cuenta con una guía bibliográfica, en su mayoría de textos y artículos en inglés. Como conclusión general, se puede decir que el cine latinoamericano, a pesar de las endeble industrias nacionales, es una manifestación cultural viva y activa que constituye una parte importante de la historia del cine.

De Lumière a Hollywood

"Deslumbrada por tantas y maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde comenzar a asombrarse [...] Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde, a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando que el cine era una máquina de ilusión, que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver a cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios". (Gabriel García Márquez, *Cien años de Soledad* [página 194]).

John King reúne los datos históricos que permiten reconstruir la llegada del cinematógrafo al Nuevo Mundo, traído por rebuscadores que vieron en el artefacto la llave de la fortuna. A principios de siglo aparecen las primeras salas de cine en las grandes ciudades, donde se proyectaban enlatados que venían en su mayoría de Europa. *"Hasta la primera guerra mundial los principales exportadores de películas fueron los franceses (Pathé y Eclair)"* (página 25). Las dificultades que trajo la guerra fueron

bien aprovechadas por los distribuidores de cine norteamericanos, quienes para los años veinte ya controlaban el mercado mundial. *"En 1920 Jacobo Glucksmann, quien era el jefe de compras de la firma importadora de su hermano Max, pudo concluir que el 95% horas-pantalla en América del Sur estaba copado por películas norteamericanas"* (página 27).



El cine estadounidense cautivó al público e implantó poco a poco un modelo de cine que obligó a la naciente producción nacional, en los distintos países, a entrar al mercado en desigualdad de condiciones en cuanto a insumos, presupuestos y circuitos de distribución. En la época del cine mudo en América Latina hubo cineastas que realizaron películas, algunas muy buenas, que sin embargo fueron devoradas por las carteleras comerciales.

Con otros ojos

Como lo anota el autor, en general los historiadores de cine tienden a dejar en un segundo plano la producción documental. Para el caso de América Latina, ese género representa sin duda un capítulo de vital importancia que arranca con los primeros registros de la actualidad y evoluciona hacia elaboradas técnicas de reconstrucción o de rodaje al imprevisto. A pesar de que muchos documentales son poco críticos y adoptan el punto de vista de los patrocinadores, son el testimonio de una época. *"Aurelio de los Reyes arguye que las técnicas de los cinematografistas mexicanos superaron a las de los colegas norteamericanos en el periodo comprendido entre 1910 y 1913, en cuanto a la manera de estructurar la narrativa documental, pero que a pe-*

sar de ello su capacidad técnica no tuvo ninguna resonancia internacional" (página 38). La industria cinematográfica mexicana, la más antigua y en un momento dado la más fuerte de la región, al parecer no logró captar la vitalidad cultural del México de los años veinte que *"prefirió las aguas seguras del melodrama familiar"* y construyó un pequeño Hollywood en Latinoamérica.

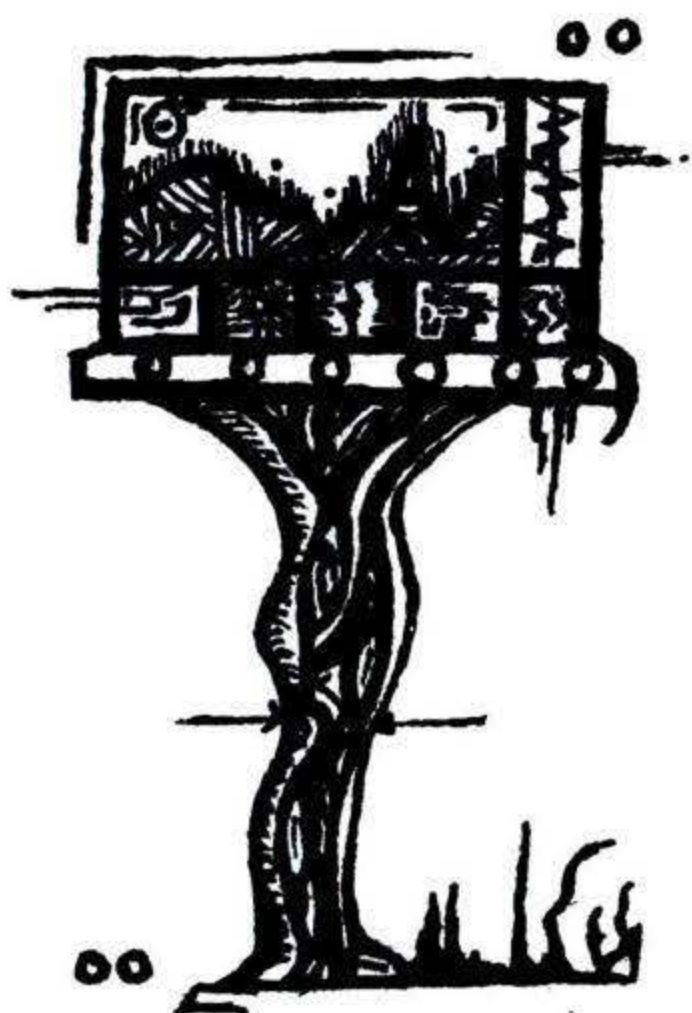
Hollywood fabricó héroes especialmente para el mercado latinoamericano, explotó situaciones locales siempre y cuando le fueran rentables, acaparó los mercados hasta introducir en el inconsciente colectivo sus esquemas narrativos concebidos para el gran público, que atraído en masa por el espectáculo de la vida en movimiento, fue manipulado por los efectos de identificación y llegó a reconocer como propios ese cine y, a pesar de la visión imperialista y maniquea de Latinoamérica que la mayoría de las películas estadounidenses muestran, la taquilla funcionaba. Otro complejo debate ese del cine y su espectador.



"Pancho Villa llegó a convertirse en estrella de cine durante la revolución al firmar un contrato exclusivo con la Mutual Film Corporation y, a cambio de veinticinco mil dólares, aceptó mantener a las demás compañías cinematográficas fuera del escenario de los combates, luchar a plena luz del día"

siempre que fuera posible y reconstruir escenas de batallas si no se obtenían películas satisfactorias en el fragor de la misma" (página 36).

En el plano general, la competencia estadounidense hizo poco rentables las producciones nacionales. En Brasil, por ejemplo, donde la primera década del siglo vio florecer una industria nacional, para 1912 los exhibidores y distribuidores comprobaron con claridad la rentabilidad de los enlatados de Hollywood. En 1920 Argentina y Brasil eran dos de los mercados más importantes de los Estados Unidos. Los fuertes productores comprendieron rápidamente que para dominar el mercado más vale producir obras de gran público y eludir temas de fondo, no sea que se hieran susceptibilidades.



El advenimiento del sonoro planteó el problema del idioma. Hollywood se ideó la comedia musical, implantó el doblaje y estrenó vedettes criollas. Las producciones que Carlos Gardel hizo en los años 30 en Francia cautivaron el público de América Latina y de alguna manera mostraron a los cineastas que era posible explotar la música nacional. Corridos, boleros y canciones populares sonaron con tanto éxito como los tangos. El melodrama siguió siendo el *leitmotiv*. Agustín Lara, el famoso baladista mexicano que a través de muchas películas hechas con capital nacional al estilo Hollywood cautivó al público de habla hispana, decía: "*Pienso que la vida es melodramática. ¿Por qué no puede el cine imitar a la vida?*".

La política del "buen vecino"

Durante la segunda guerra, Hollywood suplió atentamente los mercados que se nutrían de Europa y estudió nuevas estrategias de producción. La Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Ocai), interesada en proyectos económicos y culturales en América Latina, toma muy en serio el poder del cine y, en un memorando dirigido al vicepresidente Nelson Rockefeller en 1941, llama la atención sobre el manejo de ideologías y valores que promueven las películas, en las cuales, según él, se debe:

1. *Neutralizar la propaganda totalitaria en otras repúblicas americanas.*
2. *Suprimir y corregir los actos provocadores provenientes de este país, tales como la ridiculización de los personajes centro y suramericanos en nuestras películas.*
3. *Hacer énfasis y encaminar a la opinión pública hacia los elementos que constituyen la unidad de las Américas.*
4. *Incrementar el conocimiento y la comprensión de la forma de vida de los demás.*
5. *Dar mayor expresión a las fuerzas de buena voluntad entre las Américas de acuerdo con la política del 'buen vecino'*" (página 57).

El deseo de practicar esa política llevó a Rockefeller a enviar a Orson Welles al Brasil, con la idea de producirle una película de buena vecindad, pero cuando el rodaje se nutrió de bajos fondos y comunidades rurales, el proyecto fue cancelado. Según Welles: "*Nadie es más cobarde en el mundo que Nelson [...] No quiere aproximarse a nada que pueda parecerle oscuro*" (página 59). Otro proyecto fallido que sin duda representa otra gran pérdida para el patrimonio cinematográfico, fue el de Serguéi Einsentein en México, cuando en 1930 rodó un documental con miles de exigencias que, por incompatibilidad con los productores, terminó siendo rematado a varios directores y montado de cualquier manera.

Impulsado por el mismo ánimo de su colega Nelson, Walt Disney quiso dirigirse directamente al mercado hispanoamericano y en 1943 introdujo en

su fauna nuevos personajes: el loro brasileño José Carioca, y el pollo mexicano Pachito. El gaucha Martín tardaría unos años en aparecer. Argentina, a pesar de representar una taquilla considerable, fue castigada por la neutralidad que asumió en la guerra, lo que le trajo al cine consecuencias nefastas. Le cerraron, entre otras, las importaciones de película virgen. Fue entonces cuando Hollywood volcó su interés y apoyo hacia México, donde por esos años el cine viviría su cuarto de hora.

Cine de autor

En los años sesenta, América Latina, hastiada de melodramas, comedias y otros géneros comerciales, ve aparecer una nueva generación de cineastas, muchos de ellos formados en Europa, quienes plantearon otro cine, llamado por algunos *cine pobre*. A pesar de las circunstancias particulares en cada país, se puede decir que en todos se sintió el nacimiento de un nuevo cine. Eran los tiempos de Glauber Rocha, Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés, Fernando Solanas y otros jóvenes realizadores influenciados por el neorrealismo y la Nueva Ola. Bajo el fervor de la revolución cubana, cineastas de distintos países intentaron una obra de autor. "*Los nuevos cines empezaron con una idea en la cabeza y una cámara en la mano*" según Glauber Rocha, "*es la intersección del cine de autor con la conciencia social y la invención de un lenguaje para el subdesarrollo que incorpore en la ficción los rasgos estilísticos del documental. El rompimiento con el lenguaje del cine comercial abre la posibilidad de 'transformar la pobreza técnica en la invención de un estilo'*" (página 156). En Cuba, Brasil, Argentina, Uruguay, Venezuela, Chile y Colombia se revitalizó el cine, se fundaron cineclubes, se conformaron colectivos de producción y aparecen tendencias documentales que dejan sin duda uno de los capítulos más ricos de nuestras cinematografías.

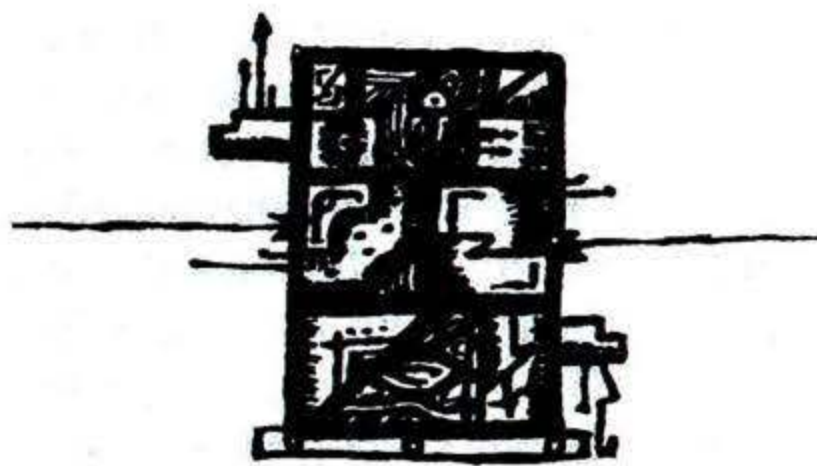
En los años 60 y 70, entre los avatares del mercado y las realidades políticas de cada país, el cine fue tenido en cuenta por todos los Estados, sea para censurarlo o apoyarlo, y aun en

países donde esta industria nunca se consolidó, comenzaron a plantearse políticas oficiales de apoyo que, para bien o para mal, impulsaron la producción, como es el caso de Chile, Venezuela, Colombia y Perú.

Del movimiento renovador que sufrió el cine hace veinte años en Latinoamérica, sólo en Cuba se da una producción que permite hablar de *escuela*. El cine militante poco a poco fue saliendo de cuadro; los postulados del mercado inevitablemente guían las cinematografías nacionales, que enfrentadas a la competencia de otros medios audiovisuales acuden a la fórmula de las coproducciones.

Cine y cultura audiovisual

La televisión y el video introdujeron otros factores de competencia frente al cine que dinamizaron la cultura audiovisual; en algunos países plantearon nuevos soportes técnicos para contar historias con imágenes y sonido, en especial documentales. Sin embargo, el autor reconoce que *"las salas de cine están perdiendo la batalla contra otros actores más dominantes en la industria cultural: la televisión, y en particular las nuevas tecnologías del satélite, el cable y el video"* (página 347).



Las leyes del mercado se globalizan. El producto cinematográfico no escapa a esa realidad. Los esquemas de Hollywood se adaptan a los nuevos soportes técnicos. Sin embargo, el cine entra en una encrucijada que parece polarizar aún más su eterna contradicción entre arte e industria. Latinoamérica representa una parte importante de ese mercado que, con la televisión y posteriormente el video casero, se multiplica. *"Quienes manejan los mercados del cine no se guían, como ya se ha dicho, por inquietudes humanistas o culturales, sino por el simple afán del*

lucro. La competencia entonces no es de un cine frente a otro, sino de circunstancias históricas con mayor o menor poder para imponerse la una a la otra". (Octavio Gettino, *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, pág. 144. Citado por King en la página 345).

No están todas las que son

En cuanto a la parte gráfica, el libro sólo ofrece ocho hojas por lado y lado de fotografías pequeñas en blanco y negro. Sin orden cronológico, a la altura de las páginas 129 y 256, aparecen fotos de películas y directores, agrupadas en dos series por país, la primera tanda dedicada a Argentina, Brasil y México; la segunda a Cuba, Chile, Venezuela, Bolivia y Colombia.

Sin poner en duda la seriedad y los aportes de este intento por rebobinar el carrete de lo que ha sido el cine en este territorio que algunos llaman mágico, esta historia no está completa. La fortaleza del libro es, desde otro ángulo, su debilidad. La amplitud del tema deja fuera de cuadro autores y obras que, en el caso de Colombia, se convierten en graves ausencias. Aunque son todas las que están, no están todas las películas que son. No hay referencia alguna a *Cuartito azul* (1978) de Luis Crump; a *Canaguaro*, de Dunav Kusmanich (1978) ni a *Rodrigo D.* (1987) de Víctor Gaviria, obras de las más importantes de toda la historia del cine del país. Ver cine colombiano es tarea difícil dentro y fuera del país. Lo mismo ocurre con otros países vecinos; los investigadores muchas veces no tienen acceso a todas las obras y dependen de los comentarios de prensa, datos de taquilla y otras fuentes que pueden conducir a conclusiones un tanto cuestionables, como la de considerar *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera (1993), la obra más importante de nuestra escuálida cinematografía. No se comparten algunos juicios del autor sobre las obras, como tampoco la recurrente referencia a García Márquez, que termina por volverse pesada, mero folclor. Nadie niega la importancia que el personaje tiene en el cine latinoamericano, pero el magnetismo que éste ejerce sobre King

repele un poco, sobre todo a quienes en una época también lo padecimos.

El centenario del cine ha provocado cierta proliferación de publicaciones y, obviamente, un porcentaje se refiere al latinoamericano. El texto de King trasciende toda coyuntura y puede considerarse como una referencia. Sin desconocer la problemática de una región que no dispone de industria cinematográfica sólida, da cuenta de la vitalidad de esta manifestación. Prueba de ello son las escuelas, festivales, publicaciones, y las cifras del mercado: 240 largometrajes, mil millones de espectadores que visitan seis millones de butacas cada año.

MARÍA LUCÍA CASTRILLÓN

Autobiografía en las salinas de la Guajira

Cuatro años a bordo de mí mismo

Eduardo Zalamea Borda

Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Santafé de Bogotá, 1996, 310 págs.

Eduardo Zalamea publicó *Cuatro años a bordo de mí mismo*, su única obra de ficción, cuando tenía 27 años, en La Biblioteca de los Penúltimos, Bogotá, Editorial Santafé, 1934. La novela, cuyos valores la convirtieron en una de las más modernas de su momento, no ha perdido vigencia; continúa teniendo una gran importancia y ocupando un destacado lugar dentro de las letras colombianas del siglo XX, por su indudable calidad literaria.

La narración está escrita en forma de diario, lo cual les da una vívida inmediatez a los acontecimientos, sensaciones y procesos mentales que experimenta el narrador-autor; y lo que ocurre, tanto en el interior del narrador, como en el mundo circundante, fluye y se desarrolla en forma paralela.

El protagonista va relatando lo que observa, todo aquello de lo cual fue testigo, lo que sintió y vivió en carne propia, pero siempre desde cierta distan-