

de expresión, las experiencias que revela son complejas y, a veces, oscuras y precisamente por eso el poeta siempre busca precisión de las palabras. La complejidad de la poesía de Brines, como la de Machado, radica en su visión de la vida y no en un lenguaje artificial ni rebuscado. Así nos explica el poeta su actitud:

Creo que la evolución expresiva de mi poesía ha ido en la dirección de ese encuentro conjunto de ambigüedad y lucidez, determinado ello por la índole misma de las experiencias reveladas, o quizá porque la vida, según se me presenta ahora, no es sino ambigüedad, y el intento de encontrarle algún sentido demanda una lucidez tan necesaria como imposible, y aún quizás inútil (11).

En la poesía de Francisco Brines encontramos que el lenguaje es el fiel y auténtico reflejo de la angustia existencial del poeta, de su conflicto interior que resulta de dos fuerzas contrarias: por un lado, un deseo constante y poderoso de superar los límites del tiempo y, por otro, la convicción muy segura de que el lenguaje no le va a proporcionar la realización de su deseo. Lo que sí puede hacer el poeta es dejar su obra, la expresión sincera y válida de su íntimo sentimiento de la vida y este sentimiento, al transmitirse a los lectores de ahora y en adelante, les pone en contacto con sus propias preocupaciones más vitales. En el caso de todo poeta superior, como Brines, lo concreto y personal llega a ser universal.—CAROLE A. BRADFORD (*Gaztambide*, 26, 5.º A, Madrid-15).

ALGUNAS APROXIMACIONES AL CINE IBEROAMERICANO ACTUAL

Estas consideraciones sobre el actual movimiento cinematográfico en América Latina tienen un carácter algo aleatorio, porque dependen de visiones fragmentadas por la distancia y el aislamiento, esa incomunicación inveterada que responde tanto a razones comerciales (que siempre cuentan tratándose de cine) como a los problemas propios de estructuras diversas que nunca se han puesto de acuerdo para aunar esfuerzos que —hasta cierto punto— tendrían la ventaja de una lengua y una cultura afines; si no iguales por lo menos básicamente comunes.

(11) Burdile: *Entrevista*, p. 38.



Tizuka Yamasaka: «Gaijin»



León Hirzman: «Ellos no usan chaqué»



«Manhã submersa»



Luis Filipe Rocha: «Cerromaior»



Glauber Rocha: «A idade da terra»



Glauber Rocha



Héctor Babenco: «*Pixote*»

El punto de partida de estas reflexiones es el único certamen dedicado al cine iberoamericano que se realiza en España (1), el Festival de Huelva, que desde hace siete años (el último transcurrió entre el 7 y el 13 de diciembre del año pasado) realiza una interesante labor de difusión, que se ha acrecentado con el tiempo. En cada edición se plantea el mismo problema: ¿cómo hacer para que este atractivo festival trascienda hacia nuevas esferas, prolongándose en un mayor conocimiento mutuo? Hay muchas causas para que la pionera actividad de Huelva —tan valiosa en sí misma— no conduzca a la obvia difusión posterior del filme iberoamericano en los circuitos regulares. La primera, sin duda, es más bien crematística: los distribuidores comerciales no parecen demasiado interesados en el cine que se produce en las repúblicas del continente americano. Tampoco suelen tener estas cinematografías la organización necesaria para propulsar su difusión en el exterior. Y muchas veces, cuando llegan a los festivales como Huelva, Benalmádena o incluso San Sebastián las copias de filmes latinoamericanos, se comprueba que están subtituladas en inglés o francés. O sea que sus productores piensan sobre todo en otros mercados.

Así llegamos al aislamiento mutuo, no solamente entre España y América (tan frecuente en todos los órdenes de la cultura) sino al aislamiento entre los cines del propio continente.

Este aislamiento tiene raíces históricas. La unidad política entre las antiguas colonias españolas fue un ideal soñado por los libertadores, Bolívar y San Martín, pero los egoísmos locales, sumados al interés de las grandes potencias en la debilidad del antiguo imperio, fragmentaron el continente acentuando las diferencias. Aún ahora los proyectos de unificar las políticas iberoamericanas, a veces comenzando por un hipotético mercado común económico (cuya fuerza sería indudable frente al proteccionismo europeo o norteamericano) que se ha concretado a tropezones en la ALALC y el Pacto Andino, siguen chocando con los intereses creados (y ajenos). La suerte de este enorme grupo de naciones sigue en la indefensión y el acoso, con gravísimos problemas económicos y estructurales.

En el campo cultural se aprecia un proceso similar. La poderosa originalidad de las literaturas y el arte se diluye casi siempre en la penuria o la indefensión, lucha trabajosamente con las fragmentaciones ya aludidas, se refleja inevitablemente en el «mercado» cultural dominado por los países centrales. En el cine, que es a la vez industria, estas contradicciones se manifiestan más claramente que en las demás expresiones artísticas. De nada sirve que ese mercado

(1) Desde hace dos años, se realiza un certamen similar en Biarritz, Francia.

potencial —que unido a España significaría más de trescientos millones de espectadores— sea uno de los más grandes del mundo, teniendo en cuenta la unidad idiomática. Así como el cine español —sumido en sus propios problemas económicos— carece de vínculos apropiados con las cinematografías latinoamericanas, también esas respectivas industrias sufren por sus propias debilidades de estructura, que les han impedido hasta ahora proyectos comunes y una difusión mancomunada. La paradoja es real y hartamente conocida: los cineastas latinoamericanos suelen encontrarse únicamente en los festivales extranjeros.

IDENTIDADES Y DIFERENCIAS

Ya hemos dicho que el valioso ejemplo de Huelva es único en España. Por eso no resulta casual que el primer libro dedicado íntegramente a reflejar un panorama de *todos* los cines iberoamericanos no se haya intentado aquí en España (una modesta excepción, fragmentada, es la serie de artículos que hemos publicado en esta revista, desde hace cuatro años) ni en ninguno de los países de América, sino en Francia. El libro en cuestión (2), es una obra colectiva dirigida por Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dragon, que abarca país por país «la historia, la economía, las estructuras, los autores y las obras» de cada una de estas cinematografías.

Esta valiosísima obra, que se comentará oportunamente, es, como decimos, el primer panorama totalizador de una realidad poco conocida y ya en esto posee una virtud esencial. Pero la misma heterogeneidad de sus enfoques particulares (cada cinematografía es comentada y establecida por especialistas de cada país) es un testimonio del aislamiento en que viven los realizadores iberoamericanos. No obstante, de esta suma de compartimientos estancos surge la conciencia de algunos puntos en común, que animan las obras más valiosas del cine de América Latina. Esto es, la necesidad de reflejar e interpretar la realidad caudalosa y multifacética de estos países, de rescatar su identidad y plantear sus problemas, de proyectar sus vivencias en la creación de imágenes intransferibles de su mundo.

De todo esto y de los filmes que se hacen surge también una suma de imágenes (más que una suma una multiplicación) que en conjunto permite sospechar que el cine de América Latina, en su diversidad,

(2) *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, ouvrage collectif établi sous la direction de Guy Hennebelle et Alfonso Gumucio-Dragon. Avant-Propos de Eduard Ballby et de Louis Marcorelles. Préface de Manuel Scorza. Avec la concours de Paulo Antonio Paranagua et René Predal. Ed.: Nouvelles éditions Pierre L'Herminier, Paris, 1981.

posee sin embargo una serie de rasgos comunes a todos: la geografía y el hombre, la historia y la sociedad, aparecen inevitablemente en un registro que sólo pertenece al continente.

Tras señalar que «la condición colonial es el rasgo fundamental de América Latina después del descubrimiento», Carlos Scorza enumera esas dependencias: colonia española de 1472 a 1824, colonia inglesa hasta comienzos del siglo XX, «sí no de derecho, de hecho», y desde comienzos de este siglo hasta ahora, sumisión más sutil al imperio norteamericano, por medio de la economía, pero a veces también por ocupación militar...

«Toda obra de arte original—dice Scorza—, en una sociedad dominada, es una empresa titánica. Pues su creación, su imaginación, su fantasía y sus fondos históricos están mediatizados, reprimidos, sofocados por la ideología del dominador.»

También Scorza resume con exactitud el problema que nos ocupaba desde el principio de estas notas:

«Ni la imaginación, ni el poder del sueño o la invención de los cineastas de América Latina son menores que las de los novelistas o los poetas. El cine latinoamericano lo ha demostrado ya en filmes memorables. Pero a la inversa de la literatura, que en última instancia exige sólo una simple hoja de papel, el cine es un arte cuya existencia reposa sobre una condición *sine qua non*: la intervención de una estructura industrial. En este caso, una industria, una tecnología y una red de distribución, que deben entrar en competencia con las de los países desarrollados y especialmente con los Estados Unidos. David contra Goliat.»

Más adelante subraya Scorza el dilema crucial que se plantea al cine (y la cultura) latinoamericana:

«... El cine se enfrenta de tal modo al mismo desafío inicial de la literatura latinoamericana: para ser auténtico necesita describir la realidad. Pero si es auténtico es subversivo. Y si es subversivo es inaceptable. Para las burguesías latinoamericanas, que controlan las mass-media, es un cine invisible. Ahora» (3).

Aun teniendo en cuenta todas estas limitaciones, cuyos emergentes lógicos son el problema económico y la censura, se hacen esfuerzos—titánicos de verdad— para emerger a la superficie. Naturalmente hablamos de obras que de algún modo intentan decir algo auténtico con mayor o menor suerte. Porque la dependencia y el oportunismo también generan productos híbridos, complicados con el consumo fácil de re-

(3) *Op. cit.*, p. 8.

cetas ínfimas. Esto se da, por supuesto, en las cinematografías más amplias y que tienen posibilidades comerciales, como México, Argentina y Brasil. Las mismas que intentan, de vez en cuando, un «cine de autor» más o menos independientes. Pero antes de reseñar algunos ejemplos recientes, vistos en festivales (especialmente Huelva) o en reseñas de la Filmoteca Española, conviene definir un poco las áreas y las características de los cines latinoamericanos, después de los cambios revulsivos ocurridos en los últimos años.

EL CINE VISIBLE Y EL INVISIBLE

Después de los intentos de renovación e identificación propia producidos en la década de los sesenta —el llamado *nuevo cine* argentino y sobre todo el *cinéma novo* brasileño—, una línea de renovación y a veces de ruptura tiene lugar en los últimos años. Asimismo, surgen proyectos de cinematografías propias en países que no tenían o no tienen estructuras industriales comparables a las de Argentina, Brasil y México. Chile y Venezuela producen obras de interés, por ejemplo.

En Chile surgen autores originales a principios de la década del setenta (y fines de la del sesenta), como Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y Miguel Littín. Pero este desarrollo se quiebra violentamente en 1973 con el golpe militar de Pinochet y casi todo el cine chileno renovador pasa al exilio, donde con mayor o menor suerte prosigue su labor. Raúl Ruiz en Francia, Miguel Littín en México, Guzmán en Cuba o España, otros menos conocidos en Alemania Oriental... (Por cierto ese capítulo del cine latinoamericano en el exilio es un dramático producto de las convulsiones del continente, una situación extrema que agrava las dificultades tradicionales.)

En Venezuela, el movimiento para la creación de un cine (casi inexistente hace algunos años) se vitaliza en los años setenta y parece llegar ahora a una cierta perspectiva de consolidación, basada en la ayuda estatal. Sin embargo, no han surgido hasta ahora cineastas maduros y aún falta reencontrar un momento de verdadero despegue creador. La gran experiencia precursora de Margot Benacerraf con *Araya* (1958) no tuvo seguidores inmediatos y es ahora cuando podría producirse una cosecha nueva.

Entre los países con mayor estructura cinematográfica, Brasil es el que posee actualmente mayor volumen de producción y que demuestra mayor vitalidad creadora. México, el gran productor de un cine populista y comercial en los años cincuenta, prosigue una crisis de valores y dificultades económicas que no han resuelto excepciones

valiosas y esporádicas. En Argentina, esos mismos problemas se agravan por la censura, el exilio de muchos de sus mejores realizadores y actores, y por una situación económica general que no estimula la aventura creadora.

Pero entre tanto, hay intentos de crear un cine en países que hasta hace poco no contaban en la historia. Bolivia ha dado un gran cineasta continental, Jorge Sanjinés, a pesar de sus dificultades y exilios recurrentes. Perú, con tropiezos y altibajos, acentúa una línea indigenista poco común, que se explica por la gravitación de sus poblaciones indias, que conservan lengua y costumbres. Comienzan a desarrollarse proyectos en Colombia, Ecuador, Puerto Rico... Y en medio de sus luchas sangrientas, empiezan a registrarse testimonios (casi siempre documentales) en El Salvador, Nicaragua, Guatemala... Aún menos conocidas son las esporádicas y aisladas tentativas de Panamá, Honduras, Jamaica, Guyana, Costa Rica y Surinam.

El cine cubano, surgido prácticamente con la revolución, convertido en una producción estatal, es en sí un caso especial, con obras de gran valor y un gran desarrollo del filme documental y didáctico. Sus problemas propios, incluso su línea ideológica particular, merecen un espacio aparte (4).

Haciendo una división sumaria, podría decirse que el cine latinoamericano se resuelve ahora en tres instancias diferentes, pero no excluyentes o aisladas: el cine más o menos industrial, en sus dos facetas del entretenimiento alienado y la expresión; el cine de intención política directa, clandestino o no; el cine de los creadores latinoamericanos en exilio, que no es necesariamente político en sentido absoluto y que a veces se enfrenta a la disyuntiva de perder su identidad y asimilarse al de los países que lo reciben.

Una «tercera vía» es la adoptada por algunos cineastas brasileños. Conscientes de la escasa repercusión de los filmes políticos de «liberación» (ya sea por esquematismo, o por imposibilidades de difusión) y del ambiguo narcisismo en que suele desembocar el «cine de autor» mimético cuando no reposa en algún tipo de autenticidad, realizadores como Carlos Diegues, Héctor Babenco, León Hirzman, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor y otros más jóvenes, se alejaron tanto del *cinéma novo* original como del filme servilmente comercial o escapista. (Por cierto muchos de los citados fueron fundadores del *cinéma novo*, como el malogrado Glauber Rocha, que también lo intentó, pese a su exilio) (5).

(4) En Huelva se presentó «Guardafronteras», de Octavio Cortázar. Un *film* correcto en una línea de *film* de aventuras con fondo político.

(5) En Huelva se realizó un homenaje a Rocha, con exhibición de la mayoría de sus *films* y una mesa redonda.

Un precursor brillante de esta vía fue Joaquim Pedro de Andrade con *Macunaima* (1969). Pero la vía del filme de entretenimiento y/o erotismo, con un sustrato de ironía o sátira social, como el notable *Tudo Bem*, de Jabor, se acentuó cuando se produjo una cierta liberalización de la censura, en los últimos años. Los resultados, después de un tiempo de desmoralización y confusión, son a menudo notables, como se verá a continuación.

NUEVOS Y VIEJOS CAMINOS

A través de los filmes vistos en Huelva y, ocasionalmente, en la filmoteca o en los Festivales de San Sebastián y Benalmádena, se advierte que el cine brasileño es el que mejor soporta la coyuntura actual, tanto expresiva como económica. Las elipsis necesarias para obviar la censura (resueltas con ingenio y talento en *Macunaima*) son al parecer menos necesarias ahora. Un buen ejemplo de ello es el excepcional filme de León Hirzman *Eles nao Usam Black-Tie* (6). Las diferencias entre explotadores y explotados, entre una sociedad opresiva y los individuos, están perfectamente aclaradas, pero sin maniqueísmos. Especie de fresco social e íntimo de diversos personajes obreros (de allí el título), confluye en una huelga «salvaje», hecha contra el deseo de los delegados de empresa en una fábrica. La madurez del filme, tanto en su sobriedad formal como en el tema, rehúye todo esquematismo al tiempo que dibuja perfectamente la realidad.

También resultan significativos los filmes recientes de otro de los fundadores del *cinéma nôvo* de los años sesenta: Carlos Diegues. *Xica da Silva* (1976) es un filme espectacular de tipo histórico, con ciertas alusiones anticolonialistas y antirracistas (la protagonista es mulata) y abundante erotismo. *By, By Brasil* (1979) se propone un fresco sobre los cambios tentaculares que la industrialización produce en los confines del enorme país. Como el anterior, ejemplifica un poco más los peligros de una visión de «tercera vía», cuando el espíritu crítico queda absorbido por la factura que pasa el estado por su ayuda económica... Este peligro no se traduce en *Chuvvas de verao*, bello filme intimista sobre una vejez no convencional.

Hay otras alternativas que se apartan del modelo. El honesto reflejo de ciertos elementos de la cultura popular se manifiesta en *Tenda dos milagres* (1977) y *Na estrada da vida* (1980), del gran Nelson Pereira dos Santos, el padre del *cinéma nôvo*. Y asimismo en *Iracema* (1974), de Jorge Bondansky y Orlando Senna. La sátira corrosiva de la clase

(6) Se tradujo como «Ellos no usan chaqué».

media encuentra en *Tudo Bem* (1977), de Arnaldo Jabor, un ejemplo tan logrado como feroz y divertido. También resulta valiosa la descripción que Geraldo Sarno hace del panorama político de los años treinta en *Coronel Delmiro Gouveia*, con el conflicto de una burguesía industrial autóctona devorada por el capital extranjero.

Un enfoque histórico bastante insólito se presenta en el excelente filme *Galjin, caminhos da liberdade* (1980), de la joven directora Tizpka Yamasaki, que muestra un gran fresco de la Inmigración japonesa con dramáticos y conmovedores episodios de explotación rural. Por fin, para citar solamente filmes vistos recientemente en festivales (Huelva y San Sebastián) hay que recordar el impresionante filme de Héctor Babenco *Pixote* (1980) sobre la niñez abandonada y maltratada en los reformatorios. Una obra muy interesante, que se ha comparado con *Los olvidados*, de Buñuel, aunque su enfoque es de un realismo más directo.

Un récord de producción, 101 largometrajes, mostró la potencia actual del cine brasileño, aunque esta cifra de 1978 bajó posteriormente.

Un panorama mucho menos alentador se presenta en México y Argentina. En el primero de estos países se insinuó una renovación a mediados de los años sesenta, que tuvo que luchar con una industria y una clase directriz y técnica anquilosada. Fue la época en que surgieron Felipe Cazals, Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*), Juan José Gurrola, los hermanos Ibáñez, etc., gracias a un concurso de cine experimental de largometraje organizado por el sindicato de trabajadores del cine. Un precedente no comercial, visto fugazmente en Madrid hace dos años, fue el filme en 16 milímetros *En el balcón vacío* (1961), de García Ascot, un español emigrado. En 1965 entró en la liza del cine industrial Arturo Ripstein, con *Tiempo de morir*, sobre un relato de García Márquez.

Pero diez años después, ya asimilados la mayoría de los renovadores, la crisis se enseñoreaba otra vez del cine mexicano. Hay un sexenio, el del presidente Echeverría (el anterior al actual) en que se intenta fomentar un cine más comprometido y serio, con participación estatal. Esto también permitió la entrada de nuevos realizadores independientes en la cerrada estructura de los sindicatos cinematográficos mexicanos.

Jorge Fons (*Los albañiles*), Arturo Ripstein (*El lugar sin límites*, *El santo oficio*), Felipe Cazals (*Canoa*), Jaime Humberto Hermosillo (*Amor libre*, *María de mi corazón* —sobre un cuento de García Márquez—) y Alberto Isaac (*Cuartelazo*) figuran entre los más interesantes realizadores de la última década. Pero hay que señalar el valor de algunos directores independientes, la mayoría egresados de la escuela de cine universitaria, como Marcela Fernández Violante (*Sin embargo*

Juan te llamas) y Alfredo Joskowicz (*El cambio, Constelaciones*). Un lugar especial ocupa el gran documentalista Paul Leduc (*Reed, México insurgente, Etnocidio*), que prosigue una obra independiente, ferozmente libre y, por lo tanto, apartado de la industria tradicional.

Entre lo más reciente que hemos podido ver del cine mexicano figuraron en Huelva *El infierno de todos tan temido*, de Sergio Olhovich, y *Mojado Power*, de Alfonso Arau. El primero es un curioso relato sobre la locura y la marginación de los intelectuales. Ubicado en manicomios salpicados de «electroshocks», interesa más por el tema implícito —la rebelión irracional— que por sus logros creativos. *Mojado Power*, filme de gran éxito sobre la emigración chicana en Estados Unidos, sorprende por su maniqueísmo superficial. Por el momento, los proyectos más serios que llegan de México —donde hay una regresión a la producción bajamente comercial— pertenecen al ya citado Paul Leduc.

En Argentina, el período que se inicia en 1976 con una censura creciente y una grave crisis económica, ha dificultado la realización de proyectos mínimamente empeñosos. Entre las excepciones está *Ese infierno tan temido*, de Raúl de la Torre (según un cuento de Juan Carlos Onetti), y *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain, considerado la «revelación» de los últimos años (7). Otros directores (Kuhn, Ríos, Cozarinsky, Bejo) prosiguen su carrera en el exterior. También el documentalista más notable de este país, Jorge Prelorán, vive actualmente en Estados Unidos, donde alterna la enseñanza y la realización de cortos.

En Huelva, precisamente, hemos visto el filme más reciente de Edgardo Cozarinsky, crítico y director argentino que reside actualmente en París. Contrastando en cierto modo con sus dos filmes anteriores (*Puntos suspensivos...*, película *underground* hecha en Argentina; *Les apprentis-sorciers*, trama semipolicial sobre el exilio, hecha en París), su documental *La guerre d'un seul homme* (1981) escapa incluso a la definición de «documental». Se trata de un montaje de actualidades (casi todas francesas) de la época de la ocupación alemana en Francia. Toda esa sorprendente y en general inédita información —a la que se añaden los comentarios adocenados o pintorescamente sórdidos de las bandas sonoras colaboracionistas— está montada con los pasajes del diario parisiense del escritor alemán Ernst Jünger, que durante la ocupación era oficial de la Wehrmacht; el filme, orquestado como una serie de movimientos musicales (por cierto la música está muy bien elegida), desprende una inquietante atmósfera de humillación, cobardía y cotidianidad. La permanencia de las pequeñas cosas de la vida: el alimento, el «pasarle lo mejor posible a pesar de...», la pertinaz propa-

(7) En Huelva se vio «Momentos», de María Luisa Bemberg. Un film correctamente realizado pero convencional como una serie televisiva.

ganda, la acomodación al imperio racista alemán y el refugio en la moda, como supremacía francesa, aunque sea con abrigo de pelo de perro o sombreros de papel, se alternan en este implacable documento.

Observaba Cozarinsky que esta visión sombría (el lado antiheroico de una derrota, la pesadilla y las obsecuencias), a pesar de tener un tiempo y un espacio específicos, no estaban demasiado alejadas de su propia reflexión sobre la imagen de país ocupado que presentan ciertas repúblicas sudamericanas regidas por dictaduras militares autóctonas pero sustancialmente invasoras, en cuanto representan intereses ajenos. *La guerre d'un seul homme* es por eso un filme inquietante, un trozo de historia que retorna como un recitado incómodo de recuerdos Inconfesables.

Pronto, de todos modos, habrá que prestar atención a esta diáspora de cineastas latinoamericanos que sin asimilarse del todo a sus países de adopción, se apartan también de los temas directamente relacionados con su patria de origen; entre otras cosas porque una reconstrucción transplantada sería una falsificación. Pero el cambio de escenario no implica una renuncia a su propia visión trasmutada por la distancia.

Entre los países que acogen —con cierto distanciamiento— a directores del continente (en lugar de ahuyentarlos) figuran en primer lugar México y Venezuela. En México están Humberto Ríos, de Argentina, y Miguel Littin, de Chile. En Venezuela, junto a varios cineastas de origen publicitario, hay ahora documentalistas y directores de fotografía argentinos, chilenos y uruguayos. De todos modos, lo mismo que en Europa, el acceso no es fácil para los artistas desarraigados: por lo menos mucho más difícil que en la época en que las naciones de América Latina —especialmente México y Argentina— acogieron a gran número de directores, actores, músicos y escenógrafos españoles, dándoles cabida inmediata en su industria cinematográfica.

OTROS PUNTOS DE CONTACTO

Hay otras formas de desarraigo indirecto. A veces (ha ocurrido a menudo) un determinado creador «llega» demasiado pronto, cuando la situación del cine —o la organización que requiere— aún no ha evolucionado. Quizá el caso más célebre de esta extraña situación en América Latina es el de Margot Benacerraf, directora venezolana. Cuando en su país no existía ningún cine nacional (apenas algunos filmes de coproducción, como *La balandra Isabel llegó esta tarde*, del

argentino Carlos Hugo Christensen), Margot Benacerraf realiza dos documentales de excepcional interés, sobre todo el segundo, *Araya*, de 1958.

Araya es un pueblo venezolano que ha quedado casi sin cambios desde la época en que constituía un gran emporio de la sal, en pleno siglo XVII. Su vida actual, entre la blancura enceguecedora de las salinas y la aridez oscura del pueblo sin vegetación, es dura y monótona, aislada por demás. En ese escenario austero, Margot Benacerraf y un operador, como única ayuda, realizaron este filme bello y duro, que sin duda se adelanta a todos los movimientos del nuevo cine latinoamericano.

Quizá este éxito temprano y sorprendente —premiado en Cannes, proclamado como un documento excepcional, comparado con las grandes obras de Robert Flaherty— fue un «regalo envenenado», como se dice vulgarmente. Justamente ahora en Huelva, donde es jurado, Margot Benacerraf nos cuenta su silencio inexplicable, que tiene explicaciones... Poco después del éxito de *Araya*, se abrían para ella toda clase de posibilidades, respaldadas en Francia por el interés despertado. Sin embargo una larga enfermedad primero y las dificultades propias de hacer cine en un país donde no había ninguna infraestructura preparada, fueron postergando sus proyectos. Tampoco quería hacer una película fuera de su patria, como en esos momentos era perfectamente posible para ella.

Más tarde una tarea ajena a su obra personal ocupó su tiempo: fundó la Cinemateca Nacional de Venezuela, germen probable de la afición al filme que formó a los actuales cineastas del país. Aunque no quiere hablar de ello, hay que recordar que desde hace años trabajó en un guión con García Márquez y que la realización se demoró hasta el año pasado por diversos inconvenientes. Cuando por fin estuvo finiquitado el problema, el autor colombiano anunció que retiraba su autorización.

Margot no quiere, como decimos, polemizar sobre el asunto, aunque se sabe que sus derechos están en regla. Sin duda duele el fracaso de una colaboración iniciada cuando el autor no era tan famoso y que, en el peor de los casos, tenía más posibilidades artísticas que las demás películas rodadas con temas de García Márquez, todas frustradas, excepto, en parte, *La viuda Montiel*, de Littin.

La cineasta venezolana prefiere hablar de las posibilidades futuras del cine venezolano, que son interesantes. Hay algunos realizadores valiosos, gente joven con ambiciones y, como en todas partes, se espera un apoyo oficial para respaldar la aventura.

En este encuentro de Huelva, junto a cierta decepción, el nivel de lo visto es poco alentador, especialmente en Argentina, México y Venezuela —siempre recordando que no se puede hacer un juicio definitivo sin una perspectiva mayor de la producción total— hubo ciertas sorpresas. Como «fuera de concurso», el ya citado filme francés del argentino Cozarinsky, *La guerre d'un seul homme*. Y como premio justificado, *Cerromaior*, una película portuguesa, dirigida por Luis Filipe Rocha.

Cerromaior se desarrolla en el ámbito cerrado e inmóvil de un pueblo rural, en el Alentejo, en la década del treinta. Al parecer, salvo en la frustrada transformación intentada por la revolución de abril para dar tierra a los campesinos, la situación no ha variado sustancialmente en la región. Es decir, existe una explotación secular de tipo casi feudal. El filme no se limita a una descripción de estas injusticias, sino que va mucho más lejos en una inexorable marcha dramática. En un plano se desarrolla la rebeldía del heredero más joven de la familia terrateniente, que intenta varias veces escapar del asfixiante medio; más atrás la figura siniestra y patética de su hermano mayor, el amo, que se considera sacrificado por su misión de mantener la familia y el poder. Algunos apuntes muestran a su vez la voracidad con que destruye a otros terratenientes más débiles y su vocación fascista, que coincide con el éxito de la ideología en otros países y en esos momentos.

El fondo de esta tragedia sutil es la pobreza y el silencio, la lentitud secular con que reaccionan los campesinos ante la injusticia, y que al fin estalla en una rebelión sólo individual. Un personaje clave (y riquísimo) es el de una especie de trovador errabundo, ferozmente independiente, que encarna esa rebelión casi romántica. El filme se cierra circularmente, con la muerte del terrateniente, la inmovilidad del pueblo y la escapada final del joven, que entre la ira, los fantasmas de la demencia y los prejuicios se irá de nuevo, rompiendo con el pasado.

Este filme bello y riguroso nos pone de pronto frente a la realidad de un cine pobre, casi ignorado y sin embargo sorprendente.

Una producción muy limitada, alrededor de ocho largometrajes por año y una difusión muy escasa —en España es prácticamente desconocido, y, lo más paradójico, lo mismo sucede en Brasil— hace pensar, *prima facie*, que poco podría esperarse de sus ambiciones artísticas. Sin embargo, hay ciertas circunstancias que desmenten en este caso la necesidad de una gran producción comercial y «común» para que se puedan intentar proyectos de excepción.

Tal como lo explica Luís Filipe Rocha, el problema consiste en alcanzar una subvención estatal (del Instituto Portugués do Cinema), cosa que no es fácil por la escasez de dinero disponible y las posibilidades de «manipulación» a favor de unos sobre otros. Pero una vez conseguido el apoyo, la libertad del realizador es ilimitada, sin que el Instituto se inmiscuya con cualquier clase de censura o presión. Gracias a esto han aparecido filmes de gran rigor artístico, como la citada *Cerromalor*, *A culpa*, de Antonio Victoriano d'Almeida, o *Manhã Submersa*, que también vimos en Huelva y que es un relato intimista de gran belleza y fascinante atmósfera.

Precedidos por el veterano Manoel de Oliveira, un extraño vanguardista que recién ahora, después de cincuenta años en el cine, es reconocido por la crítica europea, se alinean nuevos directores de valor. Oliveira (*Amor de Perdição*, *Francisca*) ha desarrollado un estilo exasperadamente teatral, barroco y gestual, casi operístico, que resulta discutible y fascinante. Y por cierto agresivamente anticomercial, pese a su predilección por el melodrama.

En conclusión, esta recapitulación centrada en Huelva nos sugiere un corolario evidente: bien venidos los festivales si consiguen —como en este caso— dar a conocer la obra de los cineastas que no pertenecen al coro mimético de las grandes industrias multinacionales.—
JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo*, 4, 4.º dcha. MADRID-13).

ELADIO CABAÑERO: POETA DE LA REALIDAD

Hablar de la poesía de Eladio Cabañero implica ubicarnos en un tiempo y un espacio. El espacio es La Mancha, que aparece en su obra no sólo en referencias directas, sino en toda su habla. El tiempo, el de la publicación de su primer libro: 1956.

Muchos han llamado al grupo de poetas que publica por este tiempo Segunda Generación de Posguerra, ya que recogen en su obra características establecidas por la generación anterior —los llamados poetas sociales, que hicieron de la palabra poética un instrumento para transformar el mundo. Mas, para poder hacer esto, es necesario estar muy consciente de lo que sucede a nuestro alrededor: «Para escribir poesía hay que tener bien abiertos los ojos y el alma en vela, pues algunos confunden el soñar con el dormir», dirá Victoriano Cremer.

Recogiendo estas dos líneas del pensamiento poético, la Segunda Generación de Posguerra hace suya la razón narrativa de Celaya y