

El "Nuevo Cine Latinoamericano" neix oficialment al Festival de Viña del Mar, a Xile, l'any 1967. Allí es posen en contacte una sèrie de cineastes de diversos països de l'Amèrica Llatina, que converteixen en un moviment més o menys estructurat les seves inquietuds artístiques i socials, aparegudes, en llocs diferents, uns deu anys enrere. Es tracta d'un cinema de denúncia, partidista i militant, que es sotmet voluntàriament a l'ideari revolucionari que impregnava aleshores totes les activitats d'agitació social que es produïen en bona part del continent. És un cinema de missatge, concebut, doncs, com una eina de treball. La pel·lícula-símbol, que obrirà camí definitivament, és LA HORA DE LOS HORNOS (Argentina, 1968), de Fernando Solanas i Octavio Getino.

Vistos avui, aquests films, i els que es van anar realitzant fins a meitats dels setanta, susciten un indubtable interès, no tant pel qu'ells són com pel simple fet de ser. Efectivament, aquestes pel·lícules són reduccionistes i defugen qualsevol anàlisi mínimament objectiva, però és precisament perquè són així —maniquees, monolítiques i apassionades, ideològicament conductores, rodades amb pocs mitjans, allunyades dels circuits comercials...— que esdevenen un veritable reflex del que es feia i del que es podia fer en aquell moment històric que pretenen retratar.

El cinema sud-americà dels vuitanta és un híbrid estrany que bascula entre la crítica social, o política, i el cinema intimista i de personatges, diferent, per tant, al de quinze anys enrere, quan el contingut era l'únic essencial. En aquest canvi de registre —Cuba és un cas a part— hi influïren, naturalment, les dictadures militars que patien molts països de l'Amèrica Llatina, però vull pensar que també hi va jugar un paper impor-

## Cinema sud-americà, anys vuitanta: la transició

PERE CORNELLAS

tant la gradual maduració intel·lectual dels cineastes. L'obra de Gutiérrez Alea, durant aquests anys, precisament a Cuba, n'és una bona mostra.

És remarcable, efectivament, la diferència entre LOS SOBREVIVIENTES (1978) i HASTA CIERTO PUNTO (1983), dues pel·lícules de Gutiérrez Alea poc conegudes. La primera es situa a principis del règim castrista, el juliol del 1961, a la mansió colonial del marquès Sebastián Orozco. És una família de supervivents, l'opulència hermèticament tancada entre quatre parets. Allunyats de la realitat, com si la revolució no existís, viuen un ine-

xorable procés de degradació que els conduirà, finalment, a la misèria, l'horror i la follia. Els personatges no tenen vida pròpia, formen part d'una única imatge simbòlica, de lectura nítida i transparent. HASTA CIERTO PUNTO, en canvi, emfatitza la relació sentimental entre Óscar, un director de cinema que ha de rodar una pel·lícula sobre una dona que treballa al moll, i Lina, la noia que hi treballa realment. El film parla de la necessitat de la integració de la dona al món del treball i planteja que el cinema ha de remoure les consciències, ha de ser útil. Però ho fa amb uns personatges de carn i ossos, que són, en definitiva, el que ens interessa.

Les pel·lícules mexicanes EL LUGAR SIN LÍMITES (1978), d'Arturo Ripstein, i LOLA (1989), de María Novarro —no parlo de la singularitat que representa Luis Alcoriza—, centren les seves accions en ambients pobres i marginals. El film de Ripstein —proliferació del pla de conjunt i del mig primer pla, rodatge en interiors i predomini dels colors foscos, característiques predominants del seu cinema— és una amalgama de bordells, travestisme, violència i crims. Solament una persona es beneficia del dramatisme de

la situació, el cacic del poble i diputat don Alejo, que acabarà apropiant-se de tot: la riquesa és sinònim de maldat. En canvi, LOLA —visió desencisada de la vida als suburbis de la ciutat, monotonía, tristesa, brutícia i sang— es limita a parlar-nos de la relació d'una mare amb la seva filla i del seu difícil encaix amb l'entorn que les envolta. I té, a més, un final feliç (pla d'elles dues passejant per la platja). La diferència no pot ser més evident.

El cas argentí, que coneixem una mica més bé, també palesa aquesta tendència cap a un cinema més obert, menys encasellat en una inamovible doctrina ideològica. EL INFIER-



HÉCTOR ALTERIO, EN "LA HISTORIA OFICIAL".



NO TAN TEMIDO (1981) i POBRE MARIPOSA (1986), de Raúl de la Torre, en són uns possibles exemples. La primera és una pel·lícula narrada entres temps alternats, amb molts "flash-backs", un melodrama forçadíssim, que acaba amb el suïcidi del protagonista, incapaç de suportar la terrible venjança que li ha preparat Gracia, la dona de qui estava enamorat i que va abandonar. La segona ens situa a la costa argentina, un 10 d'octubre del 1945, pocs mesos després de la caiguda de Berlín. De família jueva, Clara descobreix el que és i significa ser-ne, amb la mort del seu pare, oficialment producte d'un infart. El seu sofert però inexorable procés de conscienciació la portarà a travessar els límits i això li costarà la vida. Si bé el film té un clar contingut polític —la intro-

ducció dels nazis a l'Argentina—, el més rellevant és el progressiu descobriment, per part de Clara, del món jueu —magnífica la seqüència de la nit de dol— i de la figura del pare, després d'un llarg parèntesi de trenta anys, i el canvi de relació d'ella amb el seu marit, a mesura que va fent-se més i més coneixedora dels fets.

LA HISTORIA OFICIAL (1985), de Luis Puenzo, un dels títols argentins més coneguts de la dècada, s'inclina també cap al melodrama —amb un ús significatiu del primer pla— quan explica la repressió militar i té molta cura en la direcció d'ac-

tors (Héctor Alterio, per exemple, fa que ens resulti impossible fer una lectura unívoca del seu personatge, un home que obté guanys econòmics a l'ombra de l'exèrcit). HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE (1986), d'Eliseo Subiela, parteix d'una estranya premissa —un home, Rantés, assegura que ve d'un altre planeta— per reflexionar sobre l'estat de la consciència de la Humanitat. Rantés i la seva amiga, Beatriz, obliguen al psiquiatre que el cuida a replantejar-se la seva visió de la vida i el seu comportament. Film psicologista, amarat del conegut misticisme de l'obra de Subiela. He

deixat per al final LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA (1982), d'Adolfo Aristarain, perquè és un film absolutament allunyat del cinema-denúncia. Narra el destí fatal d'un assassí a sou (un convincent Fereico Luppi) atrapat pels seus sentiments cap a una dona i un nen. Cal buscar les referències al cinema nord-americà clàssic.

Exceptuada EL BESO DE LA MUJER ARAÑA (1985), d'Héctor Babenco, una pel·lícula dins de l'ideari ideològic del cinema llatinoamericà però pensada perquè pugui ser consumida a Hollywood, només he pogut veure recentment un film brasiler d'aquesta època: BYE, BYE, BRASIL (1980), de Carlos Diegues. Paisatge selvàtic i feréstec. La selva Transamazònica. Petits poblets enmig de llocs erms. Cinc personatges, la Caravana Rodilei, que porten el seu circ d'un poble a l'altre.

Esfondrament i ruïna, amb un forçat final feliç. Només la presència de la religió, mai absent a les pel·lícules sud-americanes, acosta aquest film als altres que he comentat. El paisatge recorda més aviat el "Cinema Nôvo" brasiler, Rocha i Guerra.

Es deu haver entès: aquests anys vuitanta no són especialment brillants, però és la necessària transició cap als nostres dies, moment en què el cinema sud-americà comença a tenir un cert pes específic.



EL CINEMA A CASA



DEMANA UNA DEMOSTRACIÓ

DOLBY SURROUND  
PRO-LOGIC

CREUS

Alta Fidelitat - Vídeo - TV - So professional

Horta Novella, 128 - 08201 SABADELL - Tel. 725 85 88 - Fax 727 28 81

PARKING D'UNO GRATUIT